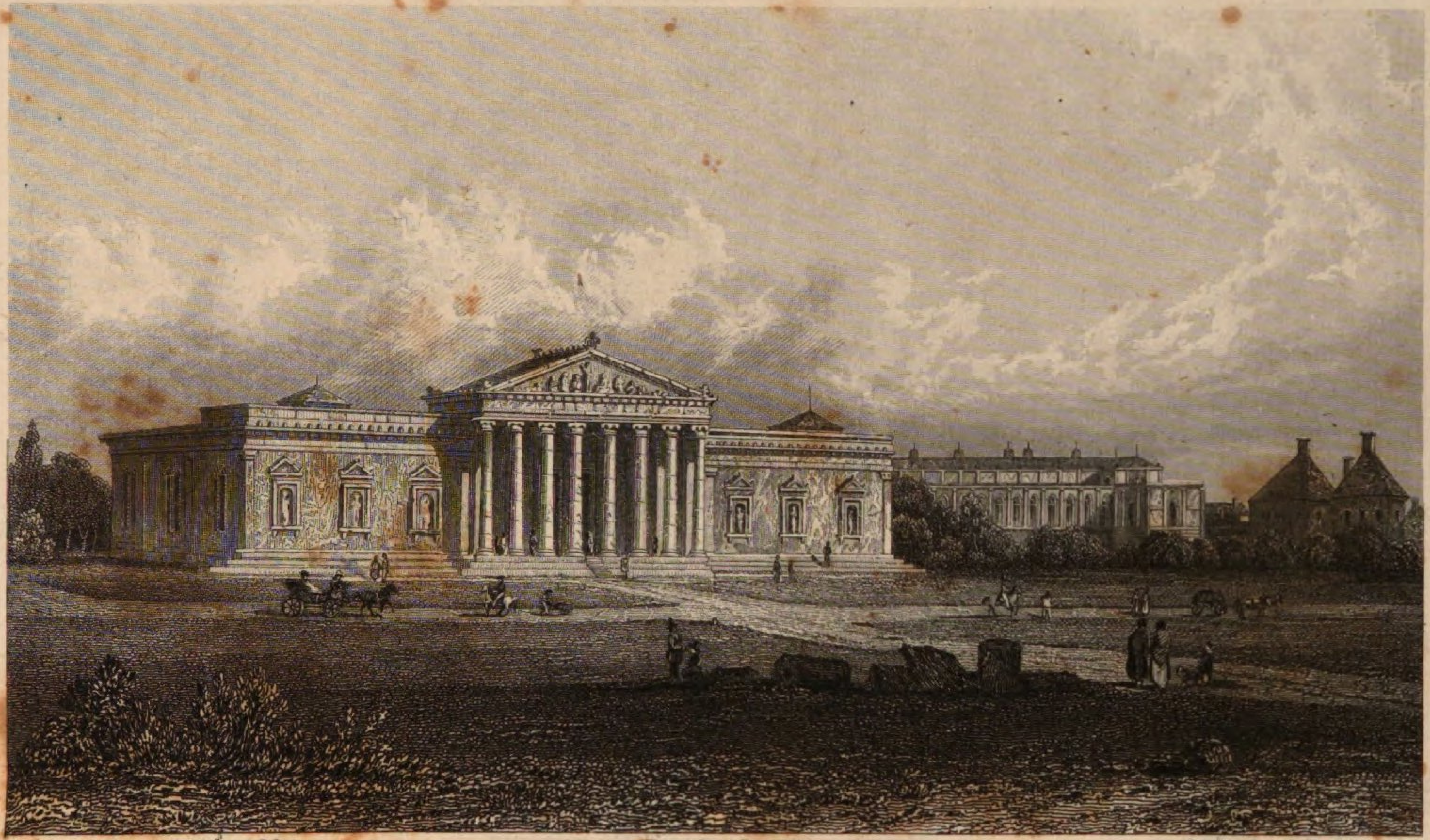
09.09/NY

<36640596990018

<36640596990018

Bayer. Staatsbibliothek



Zeichnung v. H. Schönfeld — Druck v. Lange — Stahlst. v. F. Abresch

DIE GLYPTOTHEK UND PINAKOTHEK

Münchens

vorzüglichste öffentliche

Kunstschätze.

Ein

kritisch-erläuternder Leitfaden

für

Fremde und Einheimische

von

Wilhelm Füßli

aus Zürich.

Mit Stahlstichen und einem Stadtplane von München.

München, 1841.

Joseph Lindauer'sche Buchhandlung.

(C. T. Fr. Sauer.)

Bayerische
Staatsbibliothek
München

29/10/2

Vorwort.

München besitzt gegenwärtig solche Schätze der Kunst, daß es nicht mit Unrecht das deutsche Florenz genannt und als die Quelle jetziger deutscher Kunst betrachtet wird. Tausende von Fremden wallfahrten jährlich dahin und die Kenner stehen voll Bewunderung sowohl am Altar einer neu erstandenen klassischen deutschen bildenden Kunst, als vor den hier aufbewahrten unsterblichen Werken der Vorzeit. Auch der Laie empfindet den Glanz und die Erhabenheit der ihn umgebenden Kunstschöpfungen, aber sein ungeübtes Auge wird von dem Uebermaß der überraschenden Erscheinungen geblendet, er vermag ohne eine systematische Führung nicht, das Beste herauszufinden, zu prüfen und zu behalten und sich von dem minder Beachtenswerthen zu trennen. Und doch ist dies das einzige Mittel, sich einen bleibenden nachhaltigen Genuß einer Gemäldegallerie, einer Antikensammlung u. s. f. zu verschaffen. Es betrübte uns oft, wenn wir Leute von Bildung, doch ohne Kunstkenntniß, die Gallerie Stück für Stück mühsam zurücklegen, den Katalog pflichtgemäß

durchlesen, aber oft den besten Gemälden nur flüchtige Blicke zuwerfen sahen: wir gedachten dann jenes Reisenden, welcher beim schönsten Wetter den herrlichen Rhein herunterfuhr, sich in die Kajüte setzte, Delkeskamps Panorama vor sich nahm, und dann und wann zum Fenster hinaus nachsah, ob man jetzt bei Worms, Mainz, Bingen, Koblenz vorbeifahre. Sollte es nicht möglich sein, fragten wir uns, belehrbaren Leuten — für Unempfängliche giebt es natürlich kein Heilmittel — einen bessern Genuß der Gallerie zu verschaffen? Wir stellten daher mit ungeübten, aber lernbegierigen Personen die Probe an, ob sie nicht die Gemälde mit andern Augen betrachteten, wenn man ihnen eine Auswahl davon gäbe und sie auf ihre speciellen Vorzüge aufmerksam machte. Die Proben fielen günstig aus. Dieselben Ungeduldigen, welche an vielen guten Bildern vorbeigeeilt waren, hielten jetzt gerne Stand, und konnten nicht begreifen, daß sie das, was ihnen erläutert wurde, nicht vorher selbst herausgefunden hätten. Dies brachte uns auf den Gedanken, für das gebildetere Publikum einen Leitfaden zu schreiben. Es erschien uns eine solche Anleitung um so eher als ein Bedürfniß, da die meisten über München sich ausbreitenden Schriften entweder bloß statistisch die Merkwürdigkeiten aufzählen, oder in sehr unvollständiger Weise und gleichsam nur im Vorbeigehen sich in kritische Bemerkungen einlassen, oder gerade bei Gegenständen, welche nicht allgemein interessiren, lange, bei vielem Sehenswerthen zu

kurz sich aufhalten. Nur Eine Schrift, die Beschreibung der Glyptothek von Herren Klenze und Schorn, setzt sich kritischkünstlerische Belehrung zum Zweck und ist meisterlich abgefaßt. Dieses vorzügliche Werk gestattet auch, daß wir bei der Betrachtung der Glyptothek uns ziemlich kurz fassen können. Die literarisch-kritische Lücke mit Bezug auf die übrigen Kunstschätze Münchens mag zu großem Theil in der unverkennbaren Schwierigkeit liegen, ein Urtheil über Kunstsachen abzugeben, welches bei den bekanntlich sehr verschiedenen Ansichten über Kunst im Allgemeinen und ihre Erzeugnisse im Speciellen auf ungetheilt günstige Aufnahme rechnen könnte. Wir verhehlen uns daher keineswegs das Wagniß unserer Aufgabe, und nur unsere reine Absicht verleiht uns den Muth, sie zu lösen.

Da unser Schriftchen ein Leitfaden für Laien sein soll, so müssen wir uns auf die Erklärung der wesentlichsten Kunstwerke beschränken, indem Dickleibigkeit des Buches, welche sofort schon durch ihre Form das größere Publikum abschrecken würde, sonst unvermeidlich wäre.

Am ausführlichsten werden wir in der Pinakothek bei den vorzüglichern Gemälden verweilen, zumal sich ihrer eine schöne Anzahl aufweisen lassen, und das Publikum für Gemälde überdies mehr Sinn hat, als für die Werke der Plastik oder für Handzeichnungen und Kupferstiche.

Damit aber der Leser, der unsern Leitfaden zur Hand nimmt, nicht plötzlich, ehe er kaum in München abgestiegen, die Hallen der Kunst betreten müsse, wollen wir ihm zuerst kurz die Physiognomie dieser Residenz schildern. Hat sich der Fremde einmal orientirt, die localen Schwierigkeiten, welche er überall findet, überwunden und sich einheimisch gemacht, dann kann er desto ungestörter dem Kunstgenusse nachgehen.

Der erste Theil (die Einleitung) unseres Schriftchens macht also auf künstlerischen Inhalt keinen Anspruch.

So möge denn dieses dem großen Bücherstrome ausgesetzte Kind von einem nachsichtigen Publikum freundlich aufgenommen werden.

Der Verfasser.

Register.

	Seite.
Vorwort.	
Skizze zur Charakteristik Münchens im Allgemeinen	1.
Pinakothek	15.
Saal der Stifter	17.
I. Saal	19.
II. Saal	28.
III. Saal	31.
IV. Saal	36.
V. Saal	42.
VI. Saal	45.
VII. Saal	49.
VIII. Saal	53.
IX. Saal	56.
Verzeichniß der sämmtlichen in diesen Sälen herausgehobenen Bilder	65.
Cabinet I.	68
Cabinet II.	69.
Cabinet III.	70.
Cabinet IV.	71.
Cabinet V.	73.
Cabinet VI.	74.
Cabinet VII.	75.

	Seite.
Cabinet VIII.	77.
Cabinet IX.	79.
Cabinet X.	80.
Cabinet XI.	81
Cabinet XII.	83.
Cabinet XIII.	84.
Cabinet XIV.	85.
Cabinet XV.	86.
Cabinet XVI.	88.
Cabinet XVII.	89.
Cabinet XVIII.	89.
Cabinet XIX.	90.
Cabinet XX.	90.
Cabinet XXI.	92.
Cabinet XXII.	93.
Cabinet XXIII.	94.
Loge	96.
Kupferstichsammlung	97.
Elfenbeinarbeiten	101.
Porzellangemälde	102.
Etrurische Vasen	103.
Handzeichnungen	104.
Glyptothek	105.
I. Saal	107.
II. Saal	108.
III. Saal	109.
IV. Saal	110.
V. Saal	111.
VI. Saal	113.
VII. Göttersaal (Freskomalerei)	116.
Vorhalle	123.

Seite.

VIII. Trojaner-Saal . . . . 124.
IX. Heroen-Saal . . . . 129.
X. Römer-Saal . . . . 130.
XI. Saal der farbigen Bildwerke . . . . 131.
XII. Saal der Neuern . . . . 132.
Die königliche Residenz, Flügel gegen den Max-Joseph-Platz . . . . 134.
Die königliche Residenz gegen den Hofgarten (Enkaustische Malerei) . . . . 139.
Ludwigskirche, jüngstes Gericht, Cornelius . . 151.
Auerkirche (Glasmalerei) . . . . 172.
Boisseréesche Sammlung . . . . 180.
Allerheiligenkirche . . . . 182.
Basilika . . . . 183.
Aeltere Kirchen.
Theatiner- oder Hofkirche . . . . 185.
St. Michaels-Hofkirche . . . . 185.
Frauenkirche . . . . 186.
Andere wichtige neuere Bauwerke . . . . . . 187.
Hof- und Nationaltheater . . . . 187.
Postgebäude . . . . 189.
Bibliothek . . . . 189.
Universität . . . . 190.
Seminar . . . . 190.
Institut für adelige Fräulein . . . . 190.
Ferner in der Ludwigsstraße:
Das Salz- und Bergamtgebäude . . . . 190.
Blindeninstitut . . . . 191.
Damenstift . . . . 191.
Kriegsministerium . . . . 191.
Bazar . . . . 191.

Seite
Die Arkaden . . . . 191.
Das Kunstvereinslokal . . . . 208.
Leuchtenbergische Gallerie . . . . 209.
Schleißheimer Gallerie . . . . 223.
Oeffentliche Denkmäler . . . . 228.
Eugen Napoleons Grabmal . . . . 228.
Erzstatue des Königs Maximilian . . . . 228.
Obelisk . . . . 228.
Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian . . . . . 228.
Das Isarthor . . . . 233.
Ateliers: von Kaulbach . . . . 235.
„ von Schwanthaler . . . . 239.
„ von Stiglmayer . . . . 246.
Akademie der bildenden Künste . . . . 251.
Schlußwort . . . . 261.

Münchens
Kunstschätze.

Skizze

zur

Charakteristik Münchens im Allgemeinen.

Von jeher zählte das Bayerische Haus unter seinen Fürsten getreue Verehrer von Wissenschaft und Kunst. Aber an Kunstsinn, Kunstliebe und Aufopferung für die Kunst kam noch kein Wittelsbacher, überhaupt kein deutscher Fürst dem jetzt regierenden König Ludwig gleich. Das ist eine Thatsache, die niemand bestreiten kann. Nicht nur pflegte er der vorhandenen Kunstschätze aufs Sorgfältigste, er vermehrte dieselben in kurzer Periode auf eine erstaunenswerthe — die spätern Jahrhunderte werden vielleicht schreiben, fabelhafte — Weise. Ihm verdankt München die Errichtung der Glyptothek, deren innerer Gehalt — Werke der griechischen und römischen Plastik, und Freskogemälde und Reliefs der ersten jetzt lebenden Künstler — theils großentheils, theils ausschließlich durch seine Bemühungen und Anordnungen herbeigebracht und erschaffen wurden. Ludwig baute die Pinakothek und vermehrte durch neue Ankäufe die ohnehin reiche Gemäldesammlung fortwährend durch treffliche Bilder. Er hat die neue Residenz, ein so klassisches Baukunstwerk, wie die bereits benannten, aufgeführt und ihre innere malerische Ausschmückung war seine Idee. Ihm verdankt ferner die herrliche, im reinsten gothischen Styl erbaute Auerkirche ihr Dasein. Die Basilika, die Ludwigskirche, ja die ganze Ludwigsstraße mit ihren großartigen öffentlichen und Privatgebäuden ist

entweder sein direktes Werk oder wenigstens auf sein Anregen hin entstanden.

Sein richtiger Kunstsinn leitete ihn auch auf ausgezeichnete Künstler hin. Er zog sie an sich, rief sie nach München und etablirte eine Hochschule der Kunst, welche jetzt unter allen deutschen Akademieen den ersten Rang einnimmt. An keiner andern sind so viele Professoren von Europäischem Ruf angestellt. Wer nennt nicht mit Ehrfurcht und Begeisterung die großen Gründer und Träger einer klassischen historischen Schule: Cornelius, Schnorr, H. Heß, Zimmermann, Kaulbach; Schwanthaler den Riesen in der Plastik, Prof. Amsler den großen Meister in der Kupferstecherkunst; dann die ausgezeichneten, durch erhabene Bauwerke vor Vergessenheit gesicherten Lehrer der Architektur v. Klenze, Gärtner, Ziebland; den vortrefflichen Erzgießer Inspector Stieglmayr!

Wo ein Verein solcher Autoritäten seine Kräfte entfaltet, da wirft er weithin erwärmende, leuchtende Strahlen. Nicht nur die Schüler der Akademie, nicht nur die Künstler von Beruf, alle Glieder der gebildeten Bevölkerung Münchens wurden mehr und minder in den Kunstkreis hineingezogen. Die genannten Männer und außer ihnen noch viele tüchtige Künstler haben nicht nur in qualitativer und quantitativer Beziehung erstaunenswerthe Arbeiten zu Tage gefördert, durch ihren unmittelbaren und mittelbaren Einfluß haben sie auch dem Kunstsinn den Weg in das größere Publikum gebahnt, so daß jetzt in München eine nicht geringe Zahl verständiger und einsichtiger Freunde und Verehrer der Kunst sich findet, während noch vor mehreren Dezennien die Kunst ein ziemlich abgeschlossenes Reich bildete. Als Beweis des Gesagten läßt sich anführen die jetzige beträchtliche Zahl von Mitgliedern des weithin bekannten Münchner-Kunstvereins, der häufige Besuch der öffentlichen Kunstanstalten durch die Münchner selbst, die ungeheure Menge von Künstlern jedes Faches, die ohne Anstellung in München leben — es mögen ihrer wohl 800 sein — und wie es scheint,

doch hinreichende Beschäftigung finden, die nicht unbedeutenden Kunstsammlungen einzelner Privaten u. dgl. m. —

Die großen Künstler und Kunstwerke haben München einen solchen Europäischen Ruf verschafft, daß es selbst unter den Residenzstädten Deutschlands eine der ersten Stellen einnimmt. Nicht die hunderttausende von Einwohnern, nicht der Quadratumfang oder die Zahl der Häuser und Straßen machen allein eine Stadt groß: auch eine mittelmäßig, ja sogar eine wenig bevölkerte Stadt erwirbt sich unter Umständen einen wichtigen Rang. So war einst Weimar unter Göthe und Schiller, Genf durch seine Naturforscher und den Philosophen Rousseau, Zürich zu den Zeiten Lavaters, Geßners, Hottingers u. s. f. groß zu nennen. Abgesehen von den lebenden Sternen, die an Münchens Kunsthimmel glänzen, heben auch die Kunstwerke in München den Ruhm dieser Stadt. Stellte doch vor nicht langer Zeit im englischen Parlamente ein Redner die unbestrittene und ganz wahre Behauptung auf, daß in dem jetzigen München für Kunst mehr geschehe, als in ganz Brittanien. München, wenn es auch im Laufe der Zeit die jetzigen Heroen der Kunst verlieren sollte, wird sich darum doch auf seiner Höhe behaupten, sobald nur das Vorhandene sorgsam gepflegt wird. Uebrigens werden den jetzigen großen Männern wieder hervorragende Talente nachfolgen und der dermalige starke Stamm von berühmten Künstlern dürfte noch manchen Dezennien trotzen.

So viel mit Bezug auf die Kunst Münchens im Allgemeinen. Welche bedeutende Opfer auch auf ihren Altar niedergelegt werden, so sind nichts destoweniger andere schöne Institutionen des Staats so ausgestattet, daß sie absolut dem Königreiche zur Ehre gereichen. Man beachtet sie nur weniger, weil der Glanz der Kunst zunächst und am stärksten die Aufmerksamkeit des Publikums fesselt und nothwendig fesseln muß. Zu jenen Institutionen zählen wir vor allen die Universität, welche immer zahlreich von Studenten besucht ist, und für deren Zwecke erst vor kurzer Zeit ein groß-

artiges, würdiges Universitätsgebäude von Prof. und Oberbaurath Gärtner aufgeführt worden ist. *)

Ein wesentliches Material für die Universität, die reichhaltige, mit seltenen Handschriften versehene Bibliothek, wird in dem ebenfalls demnächst vollendeten, auch von Prof. Gärtner gebauten kolossalen Bibliothekgebäude in der Ludwigsstraße neu eingeräumt und soll jedem Wißbegierigen mit derselben Loyalität, wie die Kunstgegenstände, leicht zugänglich werden.

Als Appendix der Universität ist der botanische Garten längs der Elisenstraße zu betrachten, der zugleich eine Zierde der Stadt und für jedermann offen ist.

Ferner erscheinen theils als zur Universität gehörig, theils als selbstständige Staats-Heilanstalten die Spitäler in München, deren innere Einrichtung im Allgemeinen als zweckmäßig gerühmt wird. Die Kranken genießen in der Regel der Pflege von sog. Soeurs grises. Im Vorbeigehen gesagt, befremdete es uns, in München, dem Zusammenfluß so vieler Fremder, keine Maisons de Santé, wie in Paris, für vermöglichere Kranke, die sich scheuen, in ein gewöhnliches Spital sich aufnehmen zu lassen, zu finden.

Wir gehen von diesen, mit der Universität mehr und weniger zusammenhängenden Anstalten, über zu den weitern öffentlichen Instituten, welche theils zur Charakteristik Münchens gehören, theils an und für sich dem Fremden interessant sind.

An die Heilanstalten reihen wir zunächst an das Blinden- und Taubstummeninstitut in der neuen Ludwigsstraße. Das Gebäude ist in einfachem, ernstem, entsprechendem Style ausgeführt. Die Taubstummenanstalt, schon unter dem alten Ritter von Erns-

---

*) Außer der Universität existiren gute, mit ihr korrespondirende Vorbereitungsanstalten; ferner eine Thierarzneischule, eine Wasserbauschule, die technischen Schulen, das topographische Bureau; auch verdienen hier als bemerkenswerth angeführt zu werden das anatomische Theater und die polytechnische Sammlung.

dorfer berühmt, gehört zu den besten in Deutschland; die Blinden-anstalt wurde erst vor etwa 10 Jahren gegründet, genießt aber, wie jene, ein großes Zutrauen.

Die Waisenanstalt soll auch sehr gut sein.

Auch die technische Beschäftigungsanstalt für arme verkrüppelte Kinder und die Bewahrungsanstalten für die kleinen Kinder armer Arbeitsleute gereichen den Münchnern zur Ehre.

Daß ferner in München ein Findelhaus besteht, rechnen wir der Regierung als einen Beweis von Humanität an, weil sonst gegen solche Institute in Deutschland häufig das Vorurtheil auftritt. Ist auch diese Anstalt nicht auf den Fuß eingerichtet, wie das Haus der enfants trouvés in Paris, so scheint sie doch ihren Zwecken vollkommen zu entsprechen.

Als ein ehrenvolles Zeichen der Pietät der Münchner erscheint ganz besonders der umfangreiche Gottesacker, dessen zahlreiche, zum Theil recht hübsche Denkmäler einen feierlichen Eindruck auf das Gemüth machen.

Zu den vorzüglichen gut eingerichteten öffentlichen Gebäuden, die zunächst nicht Wohlthätigkeits- sondern Staatszwecke erfüllen, gehören die verschiedenen großen Militairkasernen in München. Weite Hofräume, in denen Instruktion ertheilt werden kann und auch ertheilt wird, und luftige Zimmer sind wesentliche Vorzüge derselben.

Die königliche Post, deren Hauptfaçade, vis à vis der neuen Residenz, kürzlich vollendet wurde, harrt noch neuer Erweiterung. Es liegt im Plane, das ganze Viereck von Häusern, wovon sie einen Theil ausmacht, niederzureißen und in diesem ganzen Umfang ein der vordern Façade entsprechendes Gebäude herzustellen.

Das Centralpolizeigebäude gehört einer Periode an, in welcher man architektonische Schönheit nicht anstrebte oder wenigstens nicht erreichte. Die Gänge und Treppen im Innern sind theils enge, theils finster und nicht für den ungeheuern Verkehr von an-

kommenden und abreisenden Fremden und andern mit der Polizei beschäftigten Personen berechnet. Von dem Aeußern wüßten wir auch nicht viel zu rühmen. Diesem Gebäude dürften daher bei dem Bausinn des Königs Veränderungen bevorstehen.

Das Zwangsarbeitsgebäude in der Auervorstadt ist nicht gerade so zweckmäßig eingerichtet, wie die Zuchtanstalten in Genf und St. Gallen, wo der Direktor durch ein kleines, in der Thüre zu den Arbeitssälen angebrachtes Fenster, von seinem Zimmer aus alle Gefangenen jeden Augenblick übersehen kann, wo ferner für zeitweise Bewegung der Sträflinge in freien aber sicher geschlossenen Räumen gesorgt ist: dagegen lobt man allgemein die gute Aufsicht über die Gefangenen in dem Münchner-Strafhaus und die Art, wie sie zu industrieller Thätigkeit angehalten werden.

Diese verschiedenen, theils wissenschaftlichen, theils wohlthätigen, theils zur Sicherheit und guten Ordnung im Staate dienenden öffentlichen Anstalten weitläufiger zu erwähnen, erlaubte unser Zweck nicht: diejenigen unserer Leser, welche sich genauer orientiren wollen, können das ohne alle Schwierigkeiten durch Augenschein an Ort und Stelle selbst thun.

Wir wenden uns zu einer andern Gattung öffentlicher Einrichtungen, für welche die große Mehrzahl der Fremden lebhafteres Interesse hegen dürfte, da sie der Erholung gewidmet sind.

Dahin rechnen wir vorerst das königl. Hoftheater, dessen Bühne in der Oper, wie im Schauspiel mit sehr tüchtigen Mitgliedern besetzt ist. Der Nestor der deutschen dramatischen Schauspieler, Eßlair, trat zuweilen, freilich selten mehr auf.*) Die Kapelle (Orchester) gehört zu den bessern Deutschlands. Das Haus wird gewöhnlich viermal wöchentlich geöffnet.

Das Odeon, wo die Conzerte fremder wie einheimischer Künstler statt haben.

*) Er starb seither, im November 1840.

Da wir gerade der Tonkunst gedenken, können wir die sonntägliche erhebende Kirchenmusik in der ehemaligen Jesuitenkirche nicht unerwähnt lassen.

Ferner wird dem Publikum jeden Morgen zwischen 11—12 Uhr musikalischer Genuß vor der Residenz zu Theil, indem die Regimentsmusik, welche jedesmal die auf dortigen Wachtposten aufziehende Kompagnie begleitet, sich vor dem alten Schlosse im Kreise aufstellt, und etwa ½ Stunde lang die beliebtesten Stücke hören läßt.

Eine Gesellschaft, an Mitgliedern beiderlei Geschlechts sehr zahlreich, ist die Gesellschaft zum Frohsinn. Wir glauben ihrer wirklich als einer charakteristischen Erscheinung Münchens um so eher erwähnen zu müssen, als der Fremde während seines Aufenthalts hier leicht Zutritt und freundliche, angenehme Unterhaltung findet. Der Verein zum Frohsinn besitzt ein eigenes Local, wo man zur Sommerszeit im geräumigen Hofraum und Garten an Bier oder andern Getränken sich labt, im Winter aber in den großen Sälen Befriedigung für seine geselligen Bedürfnisse sucht. Talentvolle Mitglieder beiderlei Geschlechts erfreuen die Gesellschaft von Zeit zu Zeit mit theatralischen und musikalischen Aufführungen, welche im Durchschnitt als recht gelungen bezeichnet werden dürfen, und durch welche der Verein gleichsam eine höhere Weihe erhält. An Bällen fehlt es natürlich, zumal im Winter auch nicht: das Local zum Frohsinn ist umfangreich genug, um allen Erfordernissen in den angedeuteten Richtungen zu genügen. Auch die Gesellschaft des Museums, zu ähnlichem Zwecke wie der Frohsinn gestiftet, endlich den Leseverein im königl. Odeon können wir nicht unerwähnt lassen.

Von diesen geschlossenen, jedoch wie gesagt, leicht zugänglichen Cirkeln sollten wir, um systematisch zu verfahren, übergehen auf die öffentlichen Gesellschaftsorte, die Biergärten u. dgl. Allein wir müssen hier nothwendig einen bemerkenswerthen Unterhaltungsort

einschieben, weil wir ihn sonst nirgends schicklich einzuschalten wüßten. Wir durften ihn nicht den theatralischen und musikalischen Instituten anreihen; er ist kein Gesellschaftshaus, kein Bierhaus und doch ein Ort des Vergnügens. Wir meinen das sogen. Volks- oder Schweiger'sche Theater, nach seinem Direktor Schweiger so benannt, in der Auervorstadt, gleich neben der schönen steinernen Brücke über der Isar gelegen. Hier belustigen sich die niedern Volksklassen an den für sie berechneten Farcen und Localwitzen, welche auf die Bühne gebracht werden. Einmal darf und soll man sogar hingehen, wenn man München in seinen verschiedenen socialen Sphären kennen lernen will. Man trifft meistens ein volles Haus und die Witze der Spielenden werden nicht selten von einem komischen Echo im Parterre mit Varianten wiederholt.

Sprechen wir jetzt von den öffentlichen Gärten Münchens. Wer schattige Alleen, schöne Anlagen liebt und gerne vor dem Bier eine Promenade macht, dem rathen wir den Englischen Garten an. Er findet in den dortigen Wirthschaften besonders an den Abenden, wo sich Musik einstellt, immer zahlreiche Gesellschaft.

Ganz nahe an der Stadt liegt ferner der Hofgarten, gegenüber dem neuen Residenzbau (Saalbau genannt), und auf der westlichen Seite von den Arkaden des Bazars begränzt. Auf jedem Ende dieses Gebäudes ist eine Kaffeewirthschaft eingerichtet. Dieser Platz schien uns einer der angenehmsten in München zu sein. Ziemlich ausgedehnt, schattig, nahe an der Residenz, nahe an den belebten Straßen, bei welchen die Altstadt sich in die neuen Quartiere ausmündet, wäre dieser Garten und zwar gerade der Platz vor dem Caffeehaus Tambosi (Name des Besitzers), wie das Palais Royal in Paris, geeignet, der Centralpunkt der Ausruhenden und das Stelldichein der sich Suchenden zu sein. Allein diese Bestimmung ist ihm noch nicht zu Theil geworden. Man findet Nachmittags etwa einige Caffeetischchen besetzt und in den übrigen Tagesstunden Kindermägde mit ihren Kleinen; darauf beschränkt sich so ziemlich der öffentliche

Gebrauch dieses Gartens. Es läßt sich dieses nur daher erklären, daß die meisten Fremden diese Localität zu wenig kennen und die in München etablirten, an ein delikates Bier gewöhnten Leute vorziehen, Mittags oder Abends sich in den Biergärten aus den kalten Felsenkellern eine recht frische Labung zu holen, wie sie ein gewöhnlich eingerichtetes Kaffeehaus allerdings nicht bieten kann.

Der berühmten Bierbrauereien oder Biergärten giebt es unzählige, in denen wirklich stets klares und kräftiges Bier einer dichten Korona von Gästen ausgeschenkt wird. Der Fremde findet sie sogleich und ohne alle Mühe, so daß es uns in der That überflüssig (auch zu minutios) schiene, sie einzeln herzuzählen. Nur so viel, daß gegenwärtig der terassenförmig gebaute Biergarten von Knorr — unweit dem Bahnhof der Eisenbahn — am stärksten besucht ist.

Wer sich etwas weiter fortbewegen will, der spatziere nach dem Dorfe Sendling, wohin eine breite Chaussee mit Pappelalleen führt. Von dort aus übersieht man das nahe München und in der Ferne erblickt man die schönen Tyrolergebirge. — Nach der Menterschwaige, einem Lustorte, gelangt man auf einem angenehmen Fußwege längs der Isar in 1 Stunde; weniger empfehlenswerth ist die weitere Fahrstraße dahin.

Nach den königlichen Schlössern Nymphenburg und Schleißheim pflegen die Fremden ebenfalls Ausflüge zu machen. Die Wege dahin sind indessen sehr prosaisch und an Ort und Stelle ist es öde. Doch hat Nymphenburg in seiner Umgebung Häuser und freundliche Gartenanlagen, während Schleißheim von allem entblößt dasteht. Nur der Umstand, daß in dem letztern Schloß eine ziemliche Anzahl von Gemälden, namentlich lebender Künstler zu sehen ist, kann ein Motiv sein, dasselbe zu besuchen. Wenn einmal der Plan, die Bilder der lebenden Künstler in einem neuen Locale in München selbst aufzubewahren, ausgeführt wird, wovon stark die Rede ist, so bleibt in Schleißheim kaum etwas Sehenswerthes mehr übrig.

Da wir uns eben mit einigen Lustorten Münchens beschäftigten, so knüpfen wir noch ein paar Worte über die Gegend von München an. Soweit das Weichbild der Stadt reicht, ist man der armen Natur durch die Kunst zu Hülfe gekommen. Der englische Garten mit seinen grünen Wiesen, seinen breiten Alleen, ersetzt vieles; die Kanäle der Isar, welche den Garten durchschlängeln, erhöhen den Reiz dieser Anlage. Aber auch die Natur geht nicht ganz leer aus an lieblichen Partieen; längs der Isar ziehen sich Spatzierwege ober- und unterhalb München hin (derjenigen nach der Menterschwaige haben wir schon erwähnt), auf welchen einzelne Standpunkte recht malerisch genannt werden dürfen. Dagegen ist die übrige nähere Gegend um München einförmig, öde und unfruchtbar; zur Seltenheit findet man einen Obstbaum, so daß ein Schwedischer Prinz, wenn wir nicht irren Gustav III., einst nicht ganz mit Unrecht sagte: „diese Stadt sei ein goldener Sattel auf dürrem Gaul."

Wie die Gegend, so das Klima. Eine normale Witterung ist hier nicht zu Hause. Hitze und Kälte wechseln vom Frühjahr bis zum Winter unaufhörlich und in solchen Sprüngen, daß Erkältungen zu den alltäglichen Erscheinungen gehören. Von den Tyrolergebirgen wälzt sich der kalte schneidende Wind daher, ohne auf irgend einen Vermittlungspunkt, an dem er sich brechen könnte, zu stoßen: in den langen Straßen Münchens concentrirt er sich dann vollends wie in einen Saugschlauch. Selbst eingeborne und sonst an das Klima gewöhnte Leute empfinden den harten Wechsel der Witterung: Katarrh, Schnupfen, Halsentzündungen u. dgl. gehören zu den leichtern Uebeln, welche hier aus Erkältungen gewöhnlich entspringen.

Uebrigens trotz des gefährlichen Klima's, trotz der prosaischen Gegend, lebt es sich in München doch gut, wenn man sich einzurichten weiß. Als Belege dieser Behauptung tragen wir noch einiges Charakteristische aus dem Leben und Treiben nach.

Die Physiognomie von München scheint uns sowohl vornehm, als freundlich zu seyn. Zu einer vornehmen, großartigen Stadt stempelt sie (abgesehen von ihren kolossalen Kunstanstalten, welche wir in der Einleitung noch bei Seite lassen, da ihnen die spätere ausführlichere Beschreibung gewidmet ist) vor allen Dingen der Hof, dann das diplomatische Korps, das Militair; ferner die neuen schönen Stadt-Quartiere, die langen breiten Straßen darin, die vielen prächtigen öffentlichen Privatgebäude. Als vornehme Königsstadt stellt sich uns München dar, wenn der Hof in den brillanten Wagen mit Pomp zu irgend einem offiziellen Akte ausfährt. Die Bedienten tragen reiche Livreen, die stattlichen, schnaubenden Rosse sind ebenfalls glänzend equipirt. Es sieht auch nobel aus, wenn zur gewöhnlichen Spazierfahrt die königlichen Wagen, von sechs braunen Pferden gezogen, rasch daher rollen.

Es gewährt einen großartigen Anblick, wenn der König als General, von sehr zahlreichem Gefolge begleitet, Heerschau hält über die in München liegenden Truppen, wie dies in der langen und breiten Ludwigsstraße schon geschah, und dann die Adjutanten davon fliegen, daß der Boden unter den Hufschlägen erzittert.

Es macht schon allein einen imponirenden Eindruck, wenn die Kürassiere, voraus 36 Blechvirtuosen, auf ihren stolzen Rossen ausrücken und die Morgensonne sich in ihren Helmen und Kürassen spiegelt.

Vornehm sieht es auch aus, wenn an einem Festtage das diplomatische Korps, dessen Mitglieder meistens in den neuen Quartieren wohnen, in ihren Karossen zu Hofe fahren und alle Straßen von Gallawagen belebt werden.

München ist endlich als Stadt, als Complex von Häusern, und vermöge seines Umfangs, großartig. Man hat von der Auerkirche bis zur Basilika oder bis zur Ludwigskirche einen ziemlich weiten Weg zurückzulegen. Zwar ist der größte Theil der Quartiere und Gassen

von der Ludwigsstraße bis zum Sendlingerthor, die gleichsam die Neustadt von München bilden, erst seit etwa 20 — 30 Jahren erstanden, daher finden wir wenige Gewerbe in diesen Quartieren und weniger lebhaften Verkehr, als in der Altstadt. Vermehrt sich einmal Handel und Industrie, welche sich jetzt hauptsächlich auf die, freilich ins Ungeheuere getriebene Bierfabrikation beschränkt, in München, wie dies nach und nach zu geschehen scheint und wozu die Augsburger-Eisenbahn auch das ihrige beitragen wird, dann dürften alle Quartiere lebhaft werden, dann geht München überhaupt einer immer schönern Zukunft entgegen.

Eine freundliche Physiognomie geben München seine geselligen, gemüthlichen Einwohner, sie sind social und lieben den Frohsinn. Daher die Biergärten immer voll von Gästen. Auch der Fremde, wenn er anständig erscheint, darf sich mitten unter sie setzen und es wird ihm nicht schwer halten, angenehme Bekanntschaften anzuknüpfen. Die Mitglieder aller Stände sind zuvorkommend, höflich gegen die Fremden: das haben wir an Offiziers, Beamteten und Bürgern erfahren. Das angenehmste, heiterste, auch witzigste Volk dürften freilich die Künstler sein, die sich immer mehr zu einem tüchtigen Stande erheben, ihre besondern Feste (historische Maskenzüge, Gastmähler zu Ehren ihrer großen Meister in München u. dgl.) halten. Wer je einem solchen beigewohnt hat, wird uns beistimmen, daß bei vielen dieser Leute Bildung, Witz und Laune in vorzüglichem Grade vorhanden sind. Wer Kunstfreund ist, wird sich vorzüglich zu diesem Kreise, der dem gebildeten Fremdling sich ebenfalls leicht öffnet, hingezogen fühlen.

Zu der allgemeinen Freundlichkeit und dem ungenirten, geselligen Wesen trägt übrigens die stets große Anzahl der in München sich aufhaltenden Fremden viel bei. Denn es ist bekannt, daß bei solcher socialen Mischung ein allfälliger Ortsgeist in den Hintergrund tritt.

Nach all' dem Gesagten dürfte es wohl nicht zweifelhaft sein, daß ein Fremder, wenn er nicht einmal aus Kunstzwecken nach

München käme, sich doch einige Zeit recht gut daselbst unterhalten könnte, zumal wenn er am Theater, an Militairübungen, an Conzerten und Bällen Freude findet, Genüsse, die man sich häufig genug verschaffen kann.

Für den Fremden, der nicht bloß einige Tage, sondern wenigstens ein paar Wochen in München bleiben will, wollen wir zum Schluß noch einige Rathschläge, wie er sich am besten häuslich einrichte, folgen lassen.

Dem Verfasser dieser Zeilen ist es unangenehm, längere Zeit in einem Gasthofe zu logiren, weil er darin die nöthige Ruhe zum Arbeiten und manche Bequemlichkeit entbehren muß. Er hat sich daher bei jedem mehrwöchentlichen Aufenthalt in München nach einem Privatlogis umgesehen, welche sich immer auf monatliche Miethe zur Auswahl vorfinden. Man kann sie im gedruckten Polizeianzeiger, der in allen Gasthöfen, Bier- und Kaffeehäusern aufliegt, nachschlagen. Für eine gut möblirte Stube mit Vor- oder Nebenzimmer an einer besuchten Straße in der neuen Stadt — dem angenehmsten Quartier für den Fremden, den nicht tägliche bestimmte Geschäfte an die Altstadt binden — zahlt man, Bedienung inbegriffen, im Durchschnitt einen Louisd'or per Monat. Man findet aber selbst für 5—6 fl. noch freundliche und reinliche Zimmer. Den Kaffee, den man gewöhnlich vom Vermiether zum Frühstück bezieht, zahlt man besonders (mit circa 12 kr.).

Wer indessen an der Gasthofwohnung mehr Geschmack findet, der darf ruhig im goldenen Hirsch, dem ersten Hotel, im goldenen Hahn, im schwarzen Adler, im goldnen Kreuz, in der Traube (ganz nahe bei der Post gelegen), im Stachusgarten (dem entferntesten Wirthshaus von der Post) Quartier nehmen, er wird überall ziemlich billig und gut bedient sein.

Der schnell durchreisende Fremde muß natürlich in einem Gasthofe logiren: sollte er sich nur ein paar Tage aufhalten, wenn eben gerade die Pinakothek oder Glyptothek für das Publi-

kum geschlossen ist, so hat er sich nur an seinen Wirth zu wenden, welcher entweder selbst für solche Fälle Einlaßkarten besitzt oder ihm solche verschaffen kann. Wäre keines von beiden möglich, so darf er sich auch persönlich an den Herrn Director von Dillis wenden, welcher immer sehr geneigt ist, den Fremden, welche schleunig wieder abreisen müssen, den Eintritt in jene Anstalten auch zu ungewöhnlicher Zeit zu gestatten.

Da die Merkwürdigkeiten alle, welche man vernünftiger Weise in Augenschein nehmen soll, ziemlich entfernt auseinander liegen, so rathen wir dem Fremden, dessen Zeit hiefür nur knapp zugemessen ist, sich zur schnellern Förderung auf seiner Kunstroute in München eines jener Locomotive zu bedienen, welche man Fiakres nennt, und welche in hinreichender Anzahl bei dem Bazar, auf dem Schrannenplatz, bei der Post, vor dem Sendlinger- und Karlsthor u. s. f. immer bereit stehen, um den Fahrlustigen in der Stadt herum oder in die Umgebungen zu führen. Man zahlt für die Stunde etwa 48 Kreuzer; miethet man den Wagen für einen ganzen oder halben Tag, so kommts wohlfeiler.

Wie das Privatlogis, so ist auch der Lebensunterhalt im Durchschnitt wohlfeil; der Fremde, wenn er nicht in einem Gasthof zur Tafel sitzen will, findet bei einem Restaurant oder in einem Kaffeehaus, wo von 12—2 Uhr nach der Karte gespeist zu werden pflegt, für durchschnittlich 24 — 30 Kreuzer ein bürgerliches Mittagsessen. Es versteht sich, daß man auch wohlfeiler und doch noch reinlich und schmackhaft, aber ebenfalls viel theurer speisen kann, zumal wenn man sich nicht an das allgemeine Landgetränk, sondern an den Wein halten will. — Ein ausreichendes Abendbrod sodann erhält man fast in allen Biergärten wieder ziemlich billig. Kurz man kann in München anständig und doch wohlfeil, man kann auch anständig und etwas theurer, ja man kann, wie in andern großen Städten, gewiß auch unanständig und recht theuer leben.

Endlich möchten wir Allen, die nach München reisen wollen, noch rathen, im Spätjahr, wo die Hitze nicht mehr, die Kälte noch nicht so arg dominirt, München zu besuchen. In diese Zeit fällt auch das jährliche Oktoberfest, eine Nationalfeier, welche auf der Theresienwiese außerhalb der Stadt vor sich geht. Der Staatszweck dieses Festes ist Veredlung der Viehzucht und der Landwirthschaft überhaupt. Das beste Pferd — es werden sogar Pferderennen aufgeführt — die schönste Kuh, das fetteste Schwein erhalten Preise, und stolz zieht der bayerische Bauer mit seinem bekränzten Pflegling vom Kampfplatz. Der Zweck des Publikums ist, zu sehen und gesehen zu werden, zu essen und zu trinken. Schon 10 Tage vor dem Fest beginnen die Wanderungen der Münchner-Welt nach der Theresienwiese, wo für Befriedigung der Leibesbedürfnisse eine Menge von Wirthsbuden aufgerichtet sind. Doch nicht sowohl dieses Festes, als hauptsächlich des Klima's halber, rathen wir, das Spätjahr zum Aufenthalt in München zu wählen.

Wenden wir uns nun zu unserer eigentlichen Aufgabe, der Beschreibung der Kunstwerke.

Die Pinakothek.

Lange Zeit hatte sich das Bedürfniß nach einem Locale herausgestellt, in welchem die vorhandenen zum Theil zerstreuten Kunstwerke, als: Oelgemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche, Porzellangemälde, Vasen, in würdigen und zweckmäßigen Räumen gesammelt werden könnten. Da ward im Jahr 1826 der Grundstein zur Pinakothek gelegt und dieselbe bis zum Jahr 1836 architektonisch so weit vollendet, daß zur Zeit des Octoberfestes im benannten Jahr die Gemäldegallerie — die andern Säle waren noch nicht fertig — dem Publikum geöffnet werden konnte. Die Pinakothek, welche in ihrer Grundform ein doppeltes T darstellt und eine Länge von 500′ hat, gruppirt sich in ihrem Aeußern zu einer

einfachen, aber großartigen und edlen Masse, von welcher Seite man sie auch betrachten mag. Sie entfaltet eine überall reine Architektur im Römischen Rundbogenstyl. Wir zweifeln, daß irgendwo in Deutschland ein neueres Gebäude dieser Art ihr an die Seite gestellt werden könne. — Auch das Innere des Gebäudes entspricht ganz dem schönen Aeußern und vorzüglich seinen Zwecken. In neun großen aufeinander folgenden Sälen von 40′ Breite, 50—80′ Länge und 50′ Höhe sind die verschiedenen Schulen placirt; gegen Mitternacht werden die Säle von Nebengemächern begränzt, in denen die kleinern Bilder ausgestellt sind; gegen Mittag der ganzen Fronte entlang ist eine offene Loge (Bogengang), an Raphaels Logen im Vatican erinnernd, angebracht. Die untern Räume sind ebenfalls zweckmäßig eingetheilt und benutzt. Eine seltene Zierlichkeit und Pracht ist auf alle Bestandtheile des Innern z. B. Decken u. dgl. verwendet. Hr. Geh. Rath v. Klenze hat dieses Meisterwerk erbaut.

Erst jetzt, seitdem die Säle der Gemäldesammlung geräumig, hoch und gut beleuchtet, die Bilder systematisch eingetheilt sind, gewinnt man über diese reichhaltige Gallerie einen rechten Ueberblick und kann sich alles viel besser ordnen, als früher. Jede Schule hat hier ihre Repräsentanten, doch ist die Altdeutsche am vollständigsten vorhanden und bietet nicht nur künstlerisches, sondern auch kunstgeschichtliches Interesse dar. Man kann die Fortschritte, welche diese Schule von der Zeit byzantinischer Einwirkung bis auf ihren größten Meister Albrecht Dürer gemacht hat, verfolgen. Uebrigens enthält die Gallerie auch Werke der italienischen Schule von dem ältesten Meister Cimabue bis auf Raphael und wieder herab auf Jüngere. Einige vorzügliche Bilder Raphael's, Francia's, Perugino's geben uns einen Begriff, wie hoch die Italiäner in poetischer und idealer Auffassung und Darstellung der Kunst standen und wie geschickt sie die mechanischen Schwierigkeiten sowohl der Zeichnung als Färbung zu überwinden wußten. In Rücksicht auf Technik

ist ihr Vortrag viel naturgemäßer und wahrer, als derjenige der Altdeutschen, deren reiche Gedankenfülle und zartes Gemüth zwar auch nicht zu verkennen ist, welche aber häufig an der richtigen Anordnung und Verarbeitung ihrer Gedanken wegen mangelhafter formeller Bildung scheiterten. Daher ist die Zahl der enthusiastischen Verehrer der Altdeutschen nicht so groß, wie die der Italiäner. Zu jenen gehören nur die seltenen Männer, welche ausschließlich im geistigen Ausdruck eines Gemäldes Befriedigung für ihre Anforderungen an die Kunst suchen, alle äußerlichen Fehler zu übersehen und sie von dem Gemälde abzustreifen wissen, als wären sie nie vorhanden gewesen. Der Laie dagegen, das größere Publikum findet jene geistige Tiefe gewöhnlich nicht heraus und stößt sich an fehlerhaften Aeußerlichkeiten. Der pedantische Kritiker und Halbwisser, der die Kunsttheorien höher schätzt, als die Kunst, bricht ebenfalls gerne den Stab über die meisten altdeutschen Werke. Die richtige Mitte, an welche wir uns zu halten gedenken, scheint uns diese: „Prüfet alles und das Beste behaltet.“ —

Wir treten zuerst in den „Saal der Stifter,“ wo die Bildnisse derjenigen Bayerischen Fürsten prangen, deren Kunstsinn und Sammlungsgeist die Gallerie ihre Existenz und jetzige Ausdehnung verdankt. Doch haben diese Portraits mit Ausnahme von zweien, welche wir sogleich berühren werden, mehr historischen als künstlerischen Werth und müssen daher unseren Betrachtungen fern bleiben. Die Bildnisse des jetzigen und vorigen Königs aber (lebensgroß, neben der Eingangsthüre in den ersten Saal), von Stieler gemalt, verdienen alle Aufmerksamkeit. Stieler, Hofmaler Sr. Maj. des regierenden Königs Ludwig, genießt als Portraitist einen weitverbreiteten, gegründeten Ruhm. Eine klare Auffassung seines Originals, eine charakteristische Darstellung, glänzende und geschmackvolle Ausschmückung, ein äußerst reiner und doch kräftiger Pinsel, eine korrekte, geschmeidige Zeichnung sind seine unbestreitbaren Vorzüge. Sprechende Aehnlichkeit fehlt seinen Portraits nicht, und

wenn er sie auch zuweilen etwas schöner darstellt, als sie uns in der Natur erscheinen, so idealisirt er auf eine erlaubte Weise, er erniedrigt sich nicht zum alltäglichen Schmeichler. Die beiden königlichen Bildnisse sind mit besonderer Sorgfalt und Liebe behandelt; die Anordnung ist nicht nur elegant, würdig und zeugt von einem feinen ästhetischen Sinne, sondern der Künstler legt auch in die Physiognomie wie in die äußere Stellung und Haltung der Figuren die verschiedene Individualität der beiden Könige. Obgleich jeder mit den königlichen Attributen angethan, so ist doch in dem Wesen Maximilians mehr der väterliche, als der Herrschercharakter ausgesprochen. Und bekanntlich war Maximilian äußerst gutmüthig. Sein Antlitz strahlt von innerer, freudiger Bewegung. Er scheint an einem festlichen heitern Morgen eine Deputation empfangen zu wollen, die ihn zu beglückwünschen kommt. Dabei ist auf die Ausarbeitung des Kopfes und der Hände, die von v. Dyck geborgt scheinen, eine seltene Sorgfalt verwendet. Die reichen Kleidungsstoffe und die übrigen zur Ausschmückung des Bildes dienenden Gegenstände sind mit niederländischer Pracht und Klarheit gemalt und das Ensemble in einandergreifend und gefällig.

König Ludwig tritt in seinem Portrait als Regent im offiziellen Charakter vor uns. Er ist in diesem Moment mit keinem andern Gedanken beschäftigt, als wie er sein Reich heben wolle. Seine Gesichtszüge sind ernst, fest, entschlossen, seine Haltung nobel. Mit der Rechten faßt er den königlichen Scepter, mit der Linken den Degen: beides Symbole der ihm zustehenden Würde und Macht. Die Staatsverfassung, das Band zwischen Fürst und Volk, legt der Künstler dem Regenten unter die Rechte und drückt damit den schönen Gedanken aus, wie Scepter und Verfassung dem Fürsten gleich nahe stehen sollen. Die Physiognomie Ludwigs ist wahrhaft plastisch, der Pinsel scharf, weich und gediegen; die Embleme, Krone, Scepter, Degen; die Stoffe, Hermelin, Atlaskleidung und a. m. bis in die kleinsten Details mit täuschender Wahrheit, äu-

ßerstem Fleiß und sichtbarer Lust des Künstlers ausgeführt. Dieses Bild wird zu allen Zeiten als ein vorzügliches Kunstwerk anerkannt werden. In Tendenz und in der Behandlung der Malerei scheint uns Stieler mit dem vor wenigen Jahren in Paris verstorbenen Gerard am meisten verwandt zu sein.

Es folgt der **I. Saal**, hauptsächlich Gemälde aus der alten oberdeutschen Schule enthaltend. Von denselben heben wir nur wenige heraus, um dem im Vorwort ausgesprochenen Zwecke treu zu bleiben. Zwar erscheinen in diesem Saale eine nicht geringe Zahl berühmter Namen, ausgemachte Autoritäten, an denen still-schweigend vorüberzugehen ein Wagstück sein mag. Es begegnen uns Arbeiten von Messis, Wohlgemuth, Schäuffelein, Burgkmayr, van Eyk, selbst einige von Dürer, auf welche wir nicht speciell eintreten. Wir geben gerne zu, daß jedes Bild der genannten Meister an guten Einzelnheiten reich ist, sonst würden sie schon gar nicht in der Pinakothek aufgestellt sein; allein es lassen sich gegen viele derselben in dem Maaße kritische Bedenken erheben, daß ihnen die Qualität eines ausgezeichnet guten Bildes, welches man sich besonders heraussucht, abgeht. Man weiß freilich, das gewisse Leute vor bloßen Namen Begeisterung affektiren und für unvergleichlich, göttlich erklären, was man ihnen etwa als van Eyk und Dürer, oder gar als Raphael bezeichnet, und welche sich, nachdem sie den Autor des Gemäldes kennen, vor Bewunderung kaum fassen können, wenn sie auch kurz vorher, ehe sie im Besitz des Namens waren, demselben nur einen flüchtigen Blick durch die Lorgnette widmeten. Zu diesen Kunstverehrern gehören wir nicht. Wohl empfinden wir eine tiefe bewußte Hochachtung vor den großen Künstlern der Vorzeit und schätzen die Werke der vorhin beispielweise benannten Meister ganz besonders: allein es will uns scheinen, daß auch sie nicht als vollendete Geister die Erde betraten, daß auch sie erst manche innere und technische Schwierigkeiten mußten überwinden lernen, ehe sie das Vollkommene erreichten. Noch mehr, wir be-

haupten, die meisten Künstler sind in ihren verschiedenen Lebensperioden von ihrem frühern Verfahren abgewichen und haben sich einen andern Styl angeeignet. Endlich wurden die Arbeiten selbst aus ihrer besten Zeit nicht alle mit gleicher Lust und Beharrlichkeit geschaffen, können daher auch nicht auf den gleichen Ruhm Anspruch machen. Finden wir nicht dieselbe Erscheinung bei den größten schriftstellerischen Genies? Haben Göthe und Schiller immer nur Klassisches geschrieben? — Darum gränzt es nach unserer schwachen Ansicht an Götzendienst, wenn selbst einsichtige Leute nur nach Namen fragen und nur nach Namen urtheilen. Wir glauben, der Ehre eines noch so großen Meisters nicht zu nahe zu treten, wenn wir unter seinen Produktionen Unterschiede aufstellen, im Gegentheil würde ein solcher Mann wohl selbst an einem mit Gründen belegten Lobe, das seinen vorzüglichen Werken dargebracht wird, mehr Gefallen finden, als an leeren allgemeinen Schönheitsdeclamationen, und würde von dem aufrichtigen Lobredner gewiß auch motivirte Zweifel über einzelne Stücke hinnehmen. Der Kritiker ist aber bei den Werken der Alten um so mehr auf eine Sichtung hingewiesen, als viele derselben fälschlicher Weise einen großen Namen geborgt, andere durch den Zahn der Zeit gelitten, wieder andere durch Restauratoren ihre ursprüngliche Gediegenheit verloren haben. Solche Umstände sollen vernünftiger Weise bei Prüfung der Bilder in Rechnung gebracht werden. Ein Dürer, der es einmal wirklich war, wäre es nach unserer Meinung nicht mehr, wenn neuere ungeschickte Hände seinen Geist, sein Wesen, seine Originalität unter vermeintlichen Verbesserungen begraben hätten.

Da wir uns also erlauben, selbst die Koriphäen der Kunst nicht unbedingt über künstlerische Schwächen erhaben zu glauben, so wird es noch weniger auffallen, wenn wir an den mittleren Stufen der Kunst nur kurz oder gar nicht verweilen. Die altdeutsche Kunst z. B. zur Zeit des Meisters Wilhelm v. Kölln, die italiänische Schule unter Cimabue haben in unsern Augen mit

geringen Ausnahmen wohl kunstgeschichtlichen aber nur untergeordneten künstlerischen Werth. Damals war die Kunst in der Kindheitsperiode. Man sieht, die Maler besaßen viel Gefühl und regen Eifer, sie wollten etwas Tüchtiges zu Stande bringen: aber sie trafen auf zu viele technische Schwierigkeiten, deren Ueberwindung ihre Kräfte absorbirte, und welche sie nie in befriedigendem Grade besiegen lernten. Einzelne Bilder aus jenen Zeiten werden wir (später in den Kabinetten) unsern Lesern zeigen, aber man erwarte von uns nicht, daß wir dabei in eine allgemeine Bewunderung über jenen Styl ausbrechen, wie das manche Kunstrichter thun, womit man gerade ein für bessere Kunst empfängliches Publikum abschreckt, indem man ihm zumuthet, offenbare Fehler in Zeichnung, Malerei, Perspektive u. s. f. zu übersehen, oder gar diese Fehler noch schön und vollkommen zu finden. Wir wollen unsere Leser für die Kunst gewinnen und sind darum in der Auswahl der Stücke, die wir ihnen bieten, sorgfältig, vielleicht sogar scrupulos.

Wir gehen zur speciellen Betrachtung über, und verweisen vorerst auf zwei bemerkenswerthe Bilder, von Dürer (geb. zu Nürnberg 1471 † 1528) mit No. 1. und 3. bezeichnet (Ostseite neben der Eingangsthür). Jedes stellt uns einen geharnischten Ritter dar. Die Compositionen sind einfach, die Malerei kernhaft. No. 1.*) ist besonders charakteristisch und gewährt uns eine recht lebendige Anschauung des Typus der damaligen, ritterlichen Zeit. Der Mann, der vor uns steht, hat zwar ein ehrliches, markirtes, deutsches Gesicht und verräth guten Willen, aber nicht sehr viel Geist. So stellen wir uns den gewöhnlichen Schlag der Ritter des 16ten Jahrhunderts vor, und unterstützen daher eine Note des Herrn von Dillis in seinem Katalog, worin er gegen die von andern aufgestellte Be-

*) Wir folgen den sämmtlichen Bildern nach den Nummern, wie sie in dem sehr sorgfältig ausgearbeiteten Katalog des Hrn. Galleriedirektors von Dillis und auf den Rahmen der Gemälde sich finden.

hauptung, als ob No. 1. Franz von Sickingen, No. 3. Ulrich von Hutten vorstelle, protestirt.

No. 2. Gemälde vom Beham oder Böhm (geb. zu Nürnberg 1496 † 1540), Schüler von Dürer, Erweckung einer Scheintodten zum Leben durch Auflegung des Kreuzes, eine Composition von vieler Handlung. Die Hauptgruppe macht die Genesende, mit den an ihrem Lager niedergelassenen und mit ihr beschäftigten Mönchen aus, welche alle zu der Hauptfigur in regsame Beziehung gebracht sind und die verschiedensten innern Empfindungen verrathen. Der eine harret ungeduldig, ein zweiter halbzweifelnd und begierig forschend, ein dritter vollkommen gläubig und geduldig auf ein günstiges Resultat. Zu den trefflichsten Köpfen gehört jener in blauer Kutte. Man sieht, es gilt ihm die Ehre, den Ruhm der Kirche, daher die äußerste Besorgniß um die Erwachende, welche aber bereits, von ihrer Rettung überzeugt, dem Himmel dafür dankt. Ihr Charakter scheint uns übrigens nicht so bestimmt hervorzutreten, wie dies in den männlichen Gesichtern der Fall ist. Links im Bilde finden wir eine zweite Hauptgruppe, die knieenden und betenden Frauen. Rechts die Zahl der Neugierigen, Erstaunten, die sich bis zu den Weibern hinüberziehen. Die massenhafte Vertheilung der Handlungen, die mannigfachen Individualitäten in den verschiedenen Gruppen, die geschickte Auseinanderhaltung der letztern zeugen von einem gewandten Componisten. Das Kolorit in den männlichen Köpfen, welche wir den weiblichen vorziehen, ist kräftig und natürlich, die Nebensachen, der Hintergrund und dergleichen mit großer Sorgfalt ausgearbeitet und richtige Formen, so viel uns schien, nirgends verletzt.

No. 17. Die Kreuztragung Christi, nach dem Katalog „angeblich" von Albrecht Dürer, nach Einigen von Johann Fischer (geb. zu Augsburg 1580 † 1643), einem Nachahmer Dürers. Wer auch der Meister sey, wir halten Conception und Ausführung für vortrefflich. Wir wollen das Bild in einzelne Haupttheile sondern, was am leichtesten zur klaren Auffassung des Ganzen

führt. Als erste Gruppe erscheint Christus mit den beiden Henkersknechten zunächst vor unserm Blicke. — Christus von inneren wie äußeren Leiden gedrückt, aber ergeben in sein schweres Schicksal, und nicht muthlos, immer noch auf Gott vertrauend, erscheint uns erhaben: diesen Ausdruck noch zu steigern, stellt der Künstler die auffallend kontrastirenden, scharf ausgeprägten Charaktere der Bosheit und des wilden, blinden Fanatismus neben den Herrn. Mit satanischer Schadenfreude zieht der Knecht zu seiner Rechten ihn weg von der betrübten Maria und heißt ihn aufwärts steigen auf den Berg, als wollte er sagen, erst dort beginnt der Tanz der Höllengeister, erst dann ist unser Sieg gewiß, noch könnte ein Wunder uns das Opfer aus den Händen reißen. Fort zieht er den Martyrer. In dem Knechte zur Linken ist wieder der schauderhafteste Fanatismus verkörpert; mit Gewalt stößt er den Herrn vorwärts, mißhandelt ihn und glaubt in seinem Wahn, ein s e i n e m Gott wohlgefälliges Werk zu thun, indem er ungeduldig den Moment erwartet, wo er mit eigener Hand, mit rasender Mordlust den vermeinten Irrlehrer ans Kreuz schlagen könne. „Ich scheide in Gottes Namen,“ scheint Christus der Maria zuzuwinken. Dies die erste und Hauptgruppe, welche durch korrekte Zeichnung, wohlgewählte reine kräftige Färbung lebendig aus dem Bilde hervortritt.

Die 2te Gruppe rechts zeigt uns die weiblichen Personen, welche dem Herrn im Leben nahe gestanden und über sein Schicksal von Schmerz und Trauer niedergebeugt sind: die heilige Maria und die hl. Magdalena oder die hl. Veronika mit dem Schweißtuch. Möglich nämlich, daß der Künstler die letztere hat darstellen wollen, gegründet auf die Legende, nach welcher Veronika dem Herrn ein Tuch bot, um sich den Schweiß abzutrocknen, und dann das Tuch, auf welchem sich Christi Bild abgedrückt, zurückempfangen habe: doch ist der Charakter der das Tuch Haltenden so sehr dem, von den tüchtigsten Künstlern aufgenommenen Typus eines Magdale-

nenkopfes getreu, daß wir nicht zweifeln, der Verfasser wollte, zumal die Historie dafür spricht, wirklich Magdalenen in diesem ergreifenden Augenblick nahe zu Christus stellen. Diese ganze Gruppe ist äußerst zart gehalten, Gram, Rührung und Ergebung sprechend ausgedrückt; die Färbung der weiblichen Köpfe weich und fleißig, die Stellungen passend, die Draperie in großem, einfachem Styl.

Eine dritte Hauptgruppe finden wir links im Bilde: die beiden mit Christus zum Tode geführten Verbrecher mit den Lanzenknechten. Der nackte Körper des nähern Verurtheilten leidet zwar an zu starker Muskulatur des Oberleibs, dagegen ist die Handlung in dieser Figur, wie in den übrigen, wohldurchdacht und auch hier der ausschweifende Eifer der Knechte richtig wieder gegeben. In den Gesichtern liegt viel Charakteristik; der Künstler ist zu dieser Menschenklasse herabgestiegen und hat ihre Physiognomie studirt, das sieht man. Historisch wie künstlerisch richtig ist sodann der Trotz, die Verstocktheit, die aus dem zweiten Sünder spricht, der mit gebundenen Händen nicht nur die Obrigkeit und das Recht, sondern auch in Christus die sittliche Würde verhöhnt. —

Eine vierte Gruppe im Vordergrund links verdient ebenfalls nähere Betrachtung. Ein Henkersknecht zeigt einem Nachforschenden, der nicht scheint fassen zu können, was vorgehen soll, die für das Kreuz bestimmte Tafel mit der Inschrift, daß Christus als „König der Juden" sterben werde. Die Physiognomie des Henkers, das schwarze Kolorit, sein Bestreben, das Kreuzgeräthe, Hammer, Nägel und anderes in seinem Korbe gleichsam zur Schau zu tragen, verbreitet auf die zunächst Stehenden Entsetzen. Alle inneren Gemüthsbewegungen, die wir oben bei den andern Gruppen anführten, lassen sich auch hier deutlich auf den Gesichtern lesen. Mittel- und Hintergrund endlich sind reich und lebendig gehalten. Der Künstler vertheilt die offiziellen Personen, und die neugierige Menge, die bei allen solchen Exekutionen immer sich zahlreich einfindet, sehr geschickt. Das Bild hat endlich im Ganzen außerordentlich viel

Haltung und Schluß, und die fleißige, auch im Detail pünktliche Behandlung ist ein technischer Vorzug, der den Werth des Bildes in nicht geringem Maaße erhöht.

No. 40 und 46 (auf der Wand links neben dem Eingang in den 2ten Saal, Westseite) die heilige Barbara und die heilige Elisabeth von Hans Holbein dem ältern (geb. zu Augsburg 1450, † nach 1500). Wenn wir No. 1 und 3, die Ritter, von Dürer, als gute Bilder qualificirten, so erklären wir diese beiden für sehr gut. Die Figuren sind erstlich, was Zeichnung anbetrifft, Modelle schöner, schlanker Verhältnisse und bei dem engen Raum, in dem sie sich bewegen müssen, doch gar nicht steif, vielmehr so geschmeidig und ungezwungen hingegossen, daß es schwer seyn dürfte, den gleichen Gegenstand auf gleichen Tafeln in besserer Weise auszuführen. Die korrekte, scharfe Zeichnung begleitet ein eben so sicherer und zugleich sehr reiner Pinsel. Die Köpfe sind ganz charakteristisch (große Seelen- und Gemüthsruhe verkündend), die Töne in den Gesichtern überall verständlich und klar angelegt und die Gesichtsformen mit Fertigkeit modellirt; es zeigen sich nirgends Lücken, alles erscheint vollendet. Die Gewänder werfen hübsche Falten und sind fleißig und keck gemalt. Die heil. Elisabeth, von Kranken umlagert, denen sie Speise und Trank reicht, tritt besonders zierlich neben den Zeugen der Noth, des Elendes hervor, wie denn Kontraste natürlich immer eine Steigerung der Effekte mit sich bringen. Auch die architektonische Einfassung, welche Holbein überhaupt liebte, die Arabesken oben und unten in den Bildern kleiden die Gemälde geschmackvoll ein und verdienten bei ähnlichen Darstellungen auch von Neueren Nachahmung. (Arabeske nennt man die, in vegetabilische und selbst animalische Formen hinüberspielende, zur Verzierung dienende Zeichnung.)

No. 56 die Ehebrecherin vor Christus, von Lucas Kranach. (eig. Lucas Sunder oder Müller, geb. 1472 zu Kranach, daher sein Name, im Bisthum Bamberg, † 1553). Ein Bild, welches wir jedenfalls zu den

besten Arbeiten dieses Künstlers und unter die vorzüglichen historischen Darstellungen überhaupt zählen. Ehe wir in seine Analisirung eingehen, müssen wir unser Bedauern aussprechen, daß gerade der Hauptcharakter, Christus, uns nicht gefallen kann. Es liegt in demselben eine studirte, äußerliche, nicht eine natürliche und innere Herzensgröße und Güte. Aber wir schreiben diesen Mangel nicht dem vortrefflichen Componisten, sondern einer spätern Hand zu. Man wird unsere Meinung nicht verwerfen können, wenn man diese wächserne Behandlung mit dem so kecken, sichern und ungekünstelten Styl in den übrigen Köpfen vergleicht. In den letztern sind alle Töne wahr und kräftig, in Christus ist leider Manier vorherrschend. So sehr wir dieser Hauptfigur ihre ursprüngliche Kranach'sche Reinheit zurückwünschten, damit das ganze Bild einen desto bessern und ungestörtern Eindruck machte, so scheint uns dennoch die verunglückte Renovation nicht so eingreifend schädlich, daß dadurch die übrigen vielen Vorzüge des Bildes verwischt würden. — Wir gehen daher auf dieselben näher ein. Vor allen ist die Ehebrecherin sehr gelungen: Der Künstler stellt uns nicht ein in Lastern versunkenes, abgestumpftes, sondern ein über ihren Fall aufrichtig betrübtes, der moralischen Rettung fähiges, gutmüthiges Weib dar, welches mit klopfendem Herzen jeden Gedanken Christi gierig ausspäht, zwischen Furcht und Hoffnung schwankend, doch mehr zu der letztern sich hinneigend. Ihre brillant und geschmackvoll gehaltene Kleidung (die übrigens eher dem 16ten Jahrhundert, als der Zeit Christi anzugehören scheint) ist in keinem Theile leichtfertig, und würde der ehrbarsten Matrone gut stehen. Die Malerei in dieser, wie in den folgenden Figuren ist sehr kräftig und warm und mit Wenigem Vieles geleistet. Keine Unbestimmtheiten oder unklare Töne fielen uns auf. Zwei Graubärte, hinter der Ehebrecherin stehend, nehmen großen Antheil an der Scene: der eine im rothen Mantel drückt das rechte Auge halb zu, als wollte er besser visiren, wie der Wurf falle; der andere, von schöner Gesichtsbil-

dung, scheint Christi Ausspruch zu errathen und aus Mitleiden für die Sünderin auch zu billigen, aber doch, der Consequenzen wegen, an der Richtigkeit der Freisprechung zu zweifeln. Diese beiden Köpfe sind meisterhaft gemalt, und mit sichern Pinselzügen charakterisirt.

Links im Bilde finden wir eine andere Stimmung repräsentirt. Die drei vordern Figuren sind bemüht, die Angst der Ehebrecherin zu erhöhen und auf das Urtheil Christi möglichst zu influenziren. Starker Kontrast mit dem verzeihenden Wesen des Letztern! Der Aeußerste links, der zwar selbst in Sünden und Schlemmerei groß und breit geworden, giebt sich nur um ein so brutaleres, sittenrichterliches Ansehen. Der vornehme Dünkel, mit dem er die arme Ehebrecherin durch die Brille (ein starker Anachronismus) fixirt, ist klassisch ausgesprochen. Seinen halb geöffneten Lippen entgehen die Worte: „steinigt die Dirne!" Zu diesem Akte ist der neben ihm stehende Soldat schon sehr bereit: Er kann nicht warten, bis er, der ebenfalls selbst alle Furchen des Lasters auf seinem Gesichte trägt, seine Steine anbringen kann. So häßlich der Maler dieses Gesicht darstellt, so künstlerisch vortrefflich ist es behandelt, und auch die widerlichsten Formen mit scharfer Consequenz ausgeführt. Daß es solche Menschenköpfe unter der niedrigen Race giebt, wird jeder bekennen müssen. Endlich der Dritte von diesen (neben Christus), ein Geschöpf mit wilden Gesichtszügen, der schon den Stein in der Linken bereit hält, droht Christus mit aufgehobener Rechten, die Ehebrecherin ja nicht davon kommen zu lassen. In ihm ist Frechheit und Rohheit verkörpert. Nach diesen Details kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß dieses Bild, trotz des Restaurationsfehlers, vermöge seiner Conception, und vermöge der noch in den meisten Partieen rein erhaltenen, äußerst wahren Malerei zu den ausgezeichneten Bildern gehört.

No. 71. Die Apostel Petrus und Johannes; No. 76. Paulus und Marcus, von Albrecht Dürer. Die lebensgroßen Figuren in edler, würdiger Haltung gewähren einen wahrhaft im-

posanten Anblick; besonders die Auffassung von Paulus (in No. 76 die vorstehende Figur) ist ergreifend; seine hohe kahle Stirne, das tief liegende feurige und geistreiche Auge reden lebendig zu uns; seine ganze Haltung ist großartig und das in breiten, schönen Formen herabwallende Gewand wahrhaft malerisch. Dürer hat überhaupt gar oft eine ungemeine Geschicklichkeit in Zerlegung und Anordnung des Faltenwurfs und in seinen Schattirungen vom höchsten Licht bis in die tiefsten Schatten entwickelt. Ein ebenso ausgezeichnet charakteristisches Bild ist dasjenige von Johannes (in (No. 71 die vorstehende Figur). Ernst und Sanftmuth, Geist und Güte sind hier gepaart und auf meisterhafte Weise in seiner Physiognomie ausgedrückt. Am wenigsten ansprechend fanden wir den Kopf des Marcus (in No. 76). Die Malerei in diesen beiden Bildern ist kernhaft und nichts Verdorbenes darin, aber die Zeichnung halten wir doch für den Hauptvorzug dieser Gemälde. Wir werden später Portraits von Dürer zu sehen bekommen, in welchen seine Malerei sich glänzender produzirt als hier.

IIr. Saal. In diesem Saale halten wir uns nicht lange auf, da außer ein paar Frucht- und Thierbildern, nur einige Portraits nach unsrer Ansicht unter die vorzüglichen Werke eingereiht werden dürfen, deren Beschreibung wieder nicht anders, als kurz ausfallen kann, weil in einem Portrait, zumal im bloßen Brustbilde, nicht so viele Details, so viele Seiten der Würdigung sich darbieten, wie in einem historischen Bilde. Unsere Erläuterung wird sich hauptsächlich auf die techenische Behandlung beschränken.

Nro. 77. Bildniß eines unbekannten Mannes von Hans Holbein dem jüngern (geb. zu Augsburg 1498, † 1554), ein sehr ausdrucksvoller Kopf, mit der diesem Künstler eigenen Präzision und Schärfe der Zeichnung wie der Töne ausgeführt. In der Modellirung ist Holbein oft, so auch hier, nicht ausharrend genug, er deutet die Formen mehr an, als daß er sie vollendet. Jeder Ton liegt zwar am richtigen Orte, kein Kontur ist unkorrekt,

aber der Guß ist nicht fertig. Daher erscheinen einzelne seiner Portraits flach und monoton. Dennoch verdienen sie wegen der außerordentlichen Kraft und Sicherheit, mit welcher die Farben aufgetragen sind, besonders auch wegen der feinen charakteristischen Auffassung alle Anerkennung. So gerade das vorliegende, welchem noch eine geschickte Behandlung der Hände und des Gewandes zu statten kommt. Jene sind viel sorgfältiger modellirt, als der Kopf, und das Gewand zeichnet sich durch einen schönen Faltenwurf aus. Der Leser hat vielleicht schon bemerkt, daß wir der Draperie nicht selten speziell erwähnen: es ist dies keine Pedanterie; denn ein geschmackvoller, zugleich natürlicher, ungezierter Faltenwurf gehört nicht zu den leichtesten Aufgaben der Kunst, sondern erfodert ein unausgesetztes Studium und erhöht den Werth eines Gemäldes, wenn sie mit Kenntniß und Sorgfalt gelöst ist. Man wird auch bei den größten Künstlern niemals das Gewand vernachläßigt finden (man gedenke nur der Antiken), und wer selbst ausübender Künstler ist, der pflichtet gewiß unserer Meinung bei, daß die Draperie manchmal so viele Schweißtropfen anf der Stirne des Künstlers auspreßt, als einzelne Partieen des Kopfes.

No. 97. von demselben Künstler, das Portrait Calvins, das nicht nur historischen, sondern ungefähr denselben künstlerischen Werth hat, wie das vorige. Nur tritt in Calvin der Mangel durchgeführter Modellirung noch mehr hervor, als in No. 77.

No. 109. Früchte und Gethier aller Arten von Mignon (geb. zu Frankfurt 1639, † 1679). Die Anordnung im Ganzen ist reich, doch nicht überladen; alles durch einander gemengt und doch systematischer Zusammenhang; verschiedenartige Gestalten und Farben und doch nichts Buntscheckiges. Dabei ist alles Einzelne sehr richtig gezeichnet und gemalt: wirklich täuschend kommen uns z. B. vor: die Eidechse, der Frosch, die Melone, die Fische und das Vogelnest. — Alles dies hat der Künstler zuverlässig streng nach der Natur studirt.

No. 112. allerlei Gefieder, von demselben Meister; doch steht dieses Bild nach unserer Ansicht unter dem vorhergehenden; das Beste darin ist der Kopf des stolzen Hahns.

No. 156. Bildniß der Angelika Kaufmann, geb. 1742 zu Chur in Graubünden, † 1804, von ihr selbst gemalt. Eine äußerst zarte, weiche, durchsichtige Malerei, daneben doch nicht verblasene, sondern bestimmte Formen. Der Ausdruck des Gesichts, ein freies, ungeziertes Wesen, das als geistreiche lebendige Weiblichkeit ungemein anspricht. Neben einem feinem Verstand und zarten Gefühl liegt in den überdies anmuthigen und regelmäßigen Zügen eine gewisse männliche Kraft. Die gute Künstlerin scheint aber an einzelnen Stellen, z. B. in den Haaren, von einem Nachfolger betastet worden zu seyn; die ursprünglich große Reinheit und Eleganz der Farben ist hie und da, doch Gottlob nicht bedeutend mit fremdartigen Tönen untermischt.

No. 157. Portrait von Raphael Mengs (geb. zu Dresden 1728, † 1779, von ihm selbst, scheint uns nicht so gut zu sein, als —

No. 159. Portrait eines Kapuzinermönchs von Mengs. Die Eigenthümlichkeit dieses Künstlers, der als Portraitmaler eines großen Rufes genießt, scheint uns hier klar hervorzutreten und darin zu bestehen, daß er sehr lichte Partieen und starke Schatten liebt und sich darin Rembrandt nähert, jedoch Licht und Schatten durch zarte Uebergänge und mittelst sehr saftiger Töne, und eines kühnen, körnigen Pinsels leicht und gefällig zu verbinden weiß. So ist der Kapuziner behandelt, in welchem überdies keine harten oder oberflächlich modellirten Stellen sichtbar sind. Der Kopf ist in seinen kleinsten Details im höchsten Grad vollendet und darf auch seines charakteristischen Ausdruckes wegen noch besonders in's Auge gefaßt werden. Aus dem schönen, in breiten Partieen herabwallenden Bart schaut ein naher Anverwandter von Reineke Fuchs hervor, der es mit dem Sprichwort hält: „mundus vult decipi ergo decipiatur," — die Welt will betrogen sein, d'rum werde sie es.

No. 160. Portrait von Franz Ignaz Oefele geb. zu Posen 1721 † 1797, von ihm selbst gemalt: ein heiteres, offenes und gemüthliches Antlitz. Daß er redend kenntlich sein mußte und wir somit eine recht getreue Ueberlieferung seines eigenen Ichs haben, sieht man dem Bilde auf jedem Zuge an. Er hat eben auf der Palette seine Töne abgesetzt und gemischt und geht freudig an die Arbeit. Seine Farben, die er zu diesem Portrait brauchte, waren rein gehalten. Auch die dunklen Töne, welche so oft bei manchem Künstler in ein kaltes Grau hinüberspielen, sind sehr durchsichtig und warm und alle Partieen des Gesichts, in welchen der Maler vorzüglich Zeichnung und Kraft entwickeln kann, Augen, Nase, Mund mit großer Schärfe und täuschender Lebendigkeit ausgeführt.

No. 161. Portrait von Anton Graf, geb. zu Winterthur 1736, † 1813, von ihm selbst, ein heiteres, sehr freundliches Bild. Graf stellt sich, wie Oefele, als schaffenden Künstler dar, der zum Entwerfen eines eben ausgedachten Bildes die Reisfeder zur Hand nimmt und ganz vergnügt zu sagen scheint: „der Guß wird gerathen, ich bin meiner Sache sicher." Diese belohnende Stimmung die sich im Bilde abdrückt, halten wir für einen Hauptvorzug derselben, wie wir denn immer an ein Portrait die Foderung voranstellen, daß man ihm ansehen soll, was bei dem Original für innere Vorzüge vorhanden gewesen seien. Die feinsten, auf's brillanteste gemalten Portraits, die keine Gedanken, keine physische Situation aussprechen, vermögen uns nicht zu fesseln. Uebrigens hat dieses Portrait von Graf auch große technische Vorzüge. Alle Theile des Gesichts sind mit der größten Bestimmtheit gezeichnet und modellirt, die Grundtöne klar, in breiten Massen angelegt, und mit Wenigem verarbeitet; überall Natur, nirgends Manier!

IIIr. Saal. In diesem Saale begegnen wir mehreren Bildern des großen Anton van Dycks geb. zu Antwerpen 1599, † 1641, so daß es uns besser scheint, hier von unserer Regel, den Bildern

ohne Rücksicht auf ihre Meister unbedingt nach der Nummer des Kataloges zu folgen, abzugehen und die Arbeiten van Dycks zusammenzufassen. Zwar müssen wir zum Voraus bemerken, daß wir seine historischen Compositionen, welche in diesem Saale sich vorfinden und von denen wir No. 184 (Maria mit dem Jesuskind und Johannes) noch für das beste halten, übergehen, indem sie uns durchaus den strengen Forderungen, welche man an die Historienmalerei überhaupt, zumal an die biblische, zu machen berechtigt ist, nicht zu genügen scheinen. Jene Bilder sind ein unwidersprechbarer Beweis, daß auch einem talentvollen Mann oft nur e i n Wirkungskreis, in welchem er sich glücklich bewegen kann, von der Natur angewiesen ist und daß er auf's glatte Eis geräth, sobald jener Kreis von ihm überschritten wird. Van Dyck ist als Portraitmaler ein wahrer Heros, der von Wenigen erreicht worden ist, wohl aber viele der tüchtigsten Künstler in diesem Fache hinter sich zurückgelassen hat. In seinen Portraits spricht sich immer eine entschiedene psychische Stimmung — Freude, Ernst, Verwunderung u. s. f. aus, er weiß denselben einen historischen Charakter zu geben, den er gerade bei seinen historischen Compositionen nicht recht festhalten kann. Daneben hat er Pinsel und Farben so sehr in seiner Gewalt, daß so zu sagen alle seine Portraits zu Normalschönheiten werden, ohne daß ihre große Verschiedenheit in den Charakteren verwischt würde oder gar zu Grunde ginge und ohne daß man von denselben sagen könnte, sie seien Erzeugnisse offenbarer Schmeichelei. Nein er hat nicht geschmeichelt, er hat nicht Vorzüge erlogen, welche nicht da waren, er hat nur innerhalb der dem Maler erlaubten Schranken das oft tiefer im Menschen liegende Charakteristische mit seltenem Scharfblick herausgefunden und in seinen Portraits herausgehoben. Daher sie auch alle einen so lebendigen Eindruck machen. (Die Atteståte für unsere Behauptung wird vorzüglich der fünfte Saal aufweisen.) Nun zu den einzelnen Bildern in diesem Saale.

No. 182. Brustbild eines jungen Mannes von van Dyck. Es ist dies zwar keines seiner bedeutendsten Portraits, doch wird dem Beschauer nicht entgehen, wie viel Handlung und Leben sich darin ausspricht. Das feurige Auge und die Bewegung der Hand drücken lebhafte Verwunderung über eine eben eingetroffene, unerwartete, indessen nicht betrübende Nachricht aus. Die Farbentöne sind etwas dunkler und grauer, als man sie gewöhnlich bei van Dyck trifft.

No. 199. Bildniß des Organisten Liberti von Antwerpen von van Dyck, ein sehr ansprechendes Bild. Die ganze Haltung ist so ungezwungen und natürlich, wie sie der gezierten oder gesuchten Kunst nie gelingen könnte; der weiße Teint des Blondins sehr weich, doch nicht geleckt; die Locken umschließen in freien schönen Formen das gemüthliche Antlitz. Die rechte Hand ist meisterhaft gezeichnet und modellirt.

No. 212. Brustbild des berühmten Thiermalers Snyders (den wir alsobald werden kennen lernen), nach unserer Ansicht das beste Portrait von van Dyck in diesem Saale. Als wir dasselbe betrachteten, was häufig und lange geschah, kamen einmal zwei Unbekannte daher und sprachen zu einander, vor diesem Bilde stehend: „das ist ja nicht gemalt, das ist Natur, der Kopf kommt ja auf uns zu.“ Eine Lobeserhebung, in welche wir gänzlich einstimmen müssen. Wenn man ein Bild recht genießen will, so muß man es durch die hohle Hand ansehen, indem sich dann unsere Sehkraft ganz auf diesen einzigen Gegenstand concentrirt und durch keine anderweitigen Objekte gestört wird. Nun fixire der Leser dieses Bild durch die Hand und er wird sehr leicht dahin gebracht werden, zu glauben, daß er vor einem lebendigen Wesen stehe. Jeder Zug hat Kraft und Saft; aus den Augen sprüht Feuer, von den Lippen fließt Anmuth, aus dem Ganzen spricht Leben und Wahrheit. Alle Formen sind so schön, so plastisch modellirt, und die Farbentöne dabei so fein und durchsichtig, daß für den streng-

sten Kritiker nichts zu wünschen übrig bleibt. Die regelmäßigen und geistreichen Gesichtszüge Snyders machen sein Portrait nicht nur zu einem durch v. Dyck's Pinsel werthvollen, sondern auch angenehmen Bilde. Diese Züge waren der offenbar ausgezeichneten Sorgfalt van Dycks werth und er hat gewiß, wie jeder andere Portraitist, mit mehr Lust und Beharrlichkeit einen Kopf copirt, an dessen Aeußerem wie Innerem etwas zu finden war, als er Alltagsgesichter auf die Leinwand brachte, denen der Portraitmaler so oft in die Hände geräth.

No. 213. Van Dycks eigenes Portrait; obschon dasselbe aus seiner ersten Künstlerperiode stammt, wie die jugendlichen Züge nachweisen, so kann man doch schon darin den kühnen, vom richtigen Farbengefühl durchdrungenen Maler erkennen. Die Behandlung ist frei, und die kleinen Härten und Abschweifungen, welche hie und da vorkommen, hat er später abzulegen gewußt. Dies ist übrigens kein geringes Verdienst, denn manche tüchtige Künstler haben es nicht über sich bringen können, ihrem extravagirenden Instrumente (Pinsel, Meißel oder Grabstichel) den Zaum anzulegen; es ist ihnen dies so schwer geworden, als dem mittelmäßigen Künstler, sein Instrument in raschen Gang zu bringen. Wenn Einer sich der richtigen Bahn, der wahren Mäßigung in Behandlung seiner Portraits rühmen kann, so ist es gewiß van Dyck.

No. 215. Bildniß des Kupferstechers Malery von Antwerpen (auch von v. Dyck) hat mit No. 182 in Styl und Behandlung am meisten Aehnlichkeit, die Formen sind scharf und doch in einander verschmolzen. Ein satyrischer Zug ist in dieser Physiognomie vorherrschend.

Wir verlassen v. Dycks Portraite und kehren zu den übrigen besonders erwähnenswerthen Bildern in diesem Saale zurück.

No. 191. Bildniß eines alten Mannes, Kniestück von Rembrandt (geb. unweit Leyden 1606, † 1670). Wir werden dieses Talent später noch als Historiker kennen lernen, können aber hier

schon anführen, daß er ein vielseitiger und sehr produktiver Künstler war, der mit großer Kühnheit Alles, was er zur Hand nahm, behandelte. Seine Malerei ist überall effektvoll und selbst auf seine Portraits hat er die hellen Lichtpartieen und die starken Schlagschatten gerne übergetragen, manchmal auch nur ganz kleine Theile derselben beleuchtet und alles übrige in Dunkel, ja zuweilen in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt. Gerade sein eigenes Portrait No. 202 ist nur spärlich ins Licht gesetzt. Dagegen ist in No. 191 Vertheilung von Licht und Schatten wohl berechnet und der allgemeine Ton so gehalten, daß die Einzelnheiten auch in den Schattenpartieen nicht verloren gehen. Der Alte ist sehr hübsch aufgefaßt; es spricht aus seinem Wesen ein noch reger Geist, der auf viele kräftige und edle vollbrachte Thaten mit heiterer Stirne zurückdenkt und in der Erinnerung an die wohlbenutzte Vergangenheit der Gegenwart sich freut und ruhig in die Zukunft blickt. Schöne Gesichtsformen, eine noble, hohe Gestalt, die ästhetische Kleidung geben dem Bilde einen historischen Schwung. Die Malerei ist warm, ohne heiß zu sein, während manche Bilder von Rembrandt wirklich zu glühend sind.

No. 211. Der reichlich belegte Tisch in einer Speisekammer, von Snyders (geb. zu Antwerpen 1579, † 1657), dessen wohlgelungenes Portrait wir vorhin sub No. 212 gesehen haben, unzweifelhaft in solchem Genre das gelungenste Stück auf dieser Gallerie. Ueberhaupt halten wir Snyders für den ersten Meister in diesem Fache; es kann nicht anders sein, als daß er bei seinen Arbeiten immer die Natur studirte, nie zu viel seinem Gedächtniß vertraute und sich die Mühe nicht reuen ließ, auch bei Gegenständen, welche er schon öfter gemalt hatte, wieder zu der großen Lehrmeisterin Natur zurückzukehren. Darum sind auch seine Thiere, ob sie als lebendig oder todt dargestellt werden, keine Phantasiegeschöpfe, sondern getreue Portraits. In unserm gegenwärtigen Bilde (211) ist vorerst das Arrangement sehr fein ausgedacht; jeder Gegenstand

hat seinen passenden Platz, in dem Ganzen herrscht, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, eine harmonische Unordnung. Die Einzelnheiten sind vortrefflich und mit seltener Korrektheit ausgeführt. Der Eberkopf im Hintergrund, der gesottene Meerkrebs, die fetten Spargeln, das schlanke Reh, alles ist täuschend und einladend gemalt, — darüber sind gewiß Kunstverständige wie Feinschmecker mit uns einig. Auch der Näscher, der horcht, ob ihn nicht jemand im schönen Magazine ertappe, ist sehr humoristisch gezeichnet. Zwar schreibt Hr. v. Dillis diese Figur dem Maler Rubens zu und wir wollen die Richtigkeit der Behauptung nicht in Zweifel ziehen. Aber darin liegt gerade ein Beweis von der Selbstkenntniß Snyders, wenn er eine Partie seines Bildes, welche er nicht ganz zu beherrschen verstand, einem hierin gewandtern Freunde anvertraute. Vorzüglich treu ist endlich der schnuppernde Hund im Vordergrunde.

No. 217. Isaak ertheilt seinem erstgebornen Sohne Esau den Segen, von Flink (geb. zu Cleve 1616, † 1660), einem Schüler Rembrandts. Wir zählen dieses Bild nicht zu den klassischen, denn die historische Auffassung ist etwas oberflächlich und möchte manche kritische Klippen schwerlich umschiffen. Aber geschickt ist das, den Erzvater täuschende, Helldunkel behandelt.

IVr. Saal. In diesem Saale sind gar keine andern, als Rubens'sche Werke aufgestellt. Rubens, geb. zu Cölln 1577 † 1640, war der produktivste Künstler, der jemals gelebt hat, welcher auch vermöge der Bearbeitung seiner unerschöpflichen, immer neuen Ideen eine solche technische Fertigkeit erlangt hatte, daß er große Bilder in derselben Zeit malte, in welcher mancher tüchtige Künstler etwa mit der Composition fertig würde. Dabei besaß er ein sehr richtiges Farbengefühl und eine so ungeheuere Klarheit der Farbenmischung, daß selbst diejenigen Arbeiten, welche mehr als Oelskizzen, denn als fertige Gemälde betrachtet werden können, den Kunstkenner mit Bewunderung erfüllen, indem sie den unbestreitbaren Beweis liefern, daß Rubens schon bei der ersten Anlage

eines Gemäldes sich klar dachte, wie es als vollendet aussehen werde und aussehen müsse. Aber das Genie, der unaufhaltsame Geist von Rubens riß ihn zuweilen zu Extravaganzen hin, oder er ward von stets sich drängenden neuen Gedanken so sehr in Anspruch genommen, daß ein Menschenleben unmöglich hinreichen konnte, sie alle zu verarbeiten, oder das Angefangene mit Präzision zu vollenden. Daher müssen viele seiner Werke nicht sowohl ihrer malerischen Schönheit, als ihres geistigen Gehalts wegen betrachtet und geschätzt werden. Er ist ein dichterisches Genie, welches wir mit Bezug auf raschen Sinn und Fülle der Gedanken am liebsten mit einem bekannten deutschen Schriftsteller, Jean Paul Richter vergleichen möchten, welcher an Bildern und Ideen auch ungeheuer reich ist, seine Feder, wie Rubens den Pinsel ganz in seiner Gewalt, aber selten die Geduld hat, seine Schriften so auszufeilen und die massenhaft in seinem Kopfe sprühenden Lichtfunken so zu verwenden und zu gruppiren, daß sie der Leser sogleich fassen, begreifen und in ihrem vollen Werth erkennen lernt. Jean Paul und Rubens müssen, wenn man sie ganz verstehen will, studirt werden. Daher kommt es denn auch, daß Beide bei dem größern Publikum nicht so beliebt sind, wie sie es eigentlich verdienen. Der Laie in der Kunst, der viel auf Aeußerlichkeit, auf eine gefällige Darstellung sieht, wendet sich von einem Bilde weg, wenn er z. B. auf übertrieben fette, ungraziöse, nackte, weibliche Figuren stößt. Er will unter einer entkleideten Schönheit wenigstens annähernd die Gestalt der mediceischen Venus wieder finden. Rubens ist aber in seinen weiblichen Wesen allerdings oft über die ästhetischen Formen hinausgeschritten, das läßt sich unmöglich läugnen. Dennoch hat sich in der Regel sein Talent auf irgend welche andere Art, sei es in der Haltung und Bewegung des Körpers, welche zu dem betreffenden Vorwurf in festem, wohldurchdachtem Zusammenhang stehen oder durch charakteristische Köpfe, oder durch ein glänzendes und zugleich naturgemäßes Kolorit in jedem Bild auf so frappante Weise beurkun-

det, daß der Kunstkenner über solchen Vorzügen die Ausschweifung in einzelnen Formen vergißt. Diese Würdigung des relativ Schönen können wir aber dem Laien nicht zumuthen, und daher machen wir auch nur diejenigen Bilder in diesem Saale namhaft, welche mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet und sprechende Zeugen dafür sind, daß Rubens, wenn er bloß als Maler und nicht im höherm Grade als Componist hätte glänzen wollen, oder vielmehr, wenn ihm sein Geist Ruhe gelassen hätte, das eine Bild zu vollenden, ehe er ein anderes anfing, er sicherlich als Vorbild für alle jungen Künstler gelten sollte. Wir geben für unsere Ansicht sofort die Belege und fügen nur noch am Schluß unserer allgemeinen Betrachtung bei, daß die vielen Bilder von Rubens auf dieser Gallerie vielleicht kaum der fünfte Theil seiner sämmtlichen Werke sind. Denn es existirt keine irgend bekannte Gemäldesammlung in Europa, welche nicht eine Anzahl bestimmt ächter Rubens aufzuweisen hätte.

No. 261. Das Portrait von Rubens selbst und seiner ersten Gemahlin, Elisabeth Brant; eine recht ansprechende Darstellung häuslicher Zufriedenheit. Die beiden Ehegatten, die Hände sich reichend, sitzen in der freien Natur und freuen sich ihrer ungetrübten Existenz. Eine ungemeine Ruhe herrscht in dem ganzen Bilde. Portraitsmaler dürften sich diese gemüthliche Auffassung als Muster zu ungezwungenen Familiengemälden vormerken. Dieses Bild gerade mit außerordentlichem Fleiße vollendet, ist ein sprechender Beweis, daß Rubens, wenn er es sich vorsetzte, nicht nur kühn, sondern auch zart und schmelzend zu arbeiten wußte. Nicht allein die Hauptpartieen, Köpfe und Figuren, sondern auch Untergeordnetes ist mit Genauigkeit ausgefeilt, Klarheit, Sicherheit und Gediegenheit das Merkmal jedes Pinselstriches, die Gesichter und besonders die Hände mit der Vortrefflichkeit eines van Dycks modellirt, und mit wenigen Tönen und Zügen alles zuwege gebracht.

No. 263. Das jüngste Gericht von Rubens, der schwerste Vorwurf, den sich ein Maler setzen kann und welcher auch selten auf ganz befriedigende Weise gelöst wurde. Hohe Auffassung, Reichthum von Gedanken und Idealen, einfach großartige Zusammenstellung, harmonisches Ineinandergreifen der tausendfältigen Einzelnheiten wird von dem Componisten gefodert. Es scheint uns, daß selbst Rubens, der große Geist, nicht in allen Theilen diesen Forderungen nachgekommen sei. Nichts destoweniger sind einzelne Partieen in seinem jüngsten Gericht bewundernswerth, namentlich der christliche Olymp, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, wo Christus thronet mit all' den Heiligen und Seligen, die ihn zur Rechten und Linken umgeben. Dieser Theil des Gemäldes ist im höchsten Grad ernst und feierlich und zugleich auf die Malerei alle Sorgfalt verwendet; die ganze, den reinsten Effekt hervorbringende ätherische Beleuchtung dieser obern Regionen meisterhaft. Jede einzelne Figur drückt auf individuelle Weise Seelengröße und Erhabenheit aus. Die Gruppe der Seliggesprochenen sodann links im Bilde, ist lebendig, doch müssen wir die unförmlichen, dicken Leiber, welche hier vorkommen, für unpassende Gestalten Seliggewordener erklären, welche störend auf das Ganze einwirken. Selbst die glückverkündenden, frohen, blonden Köpfe jener Figuren vermögen nicht diesen Eindruck zu verwischen. Ebenso finden sich in der Gruppe der Verdammten starke Extravaganzen, wie sie z. B. Cornelius in seinem jüngsten Gericht, obgleich er den Höllengeistern und ihren Candidaten gar nicht schmeichelt, sich keineswegs erlaubte. Indessen, da bei allen Werken von Rubens doch Genialität vorherrscht, so wird der Kunstkenner auch dieses Gemälde eben seines innern Werthes wegen gehörig zu schätzen wissen.

No. 266. Christus empfängt die vier reuevollen Sünder (v. Rubens). Ausdruck und Haltung von Christus äußerst edel; sein ganzes Ich ist Liebe, Vergebung, Milde; die Färbung rein und warm.

No. 268. Eine Kinderschaar, ein Fruchtgehänge tragend (v. Rubens). Die Darstellung der zarten Jugend gehört immer zu den schwierigen Aufgaben der Kunst. Alle Formen sind sehr weich und jede zu starke Ausprägung derselben macht die jungen Gesichter und Körper alt; doch muß Ausdruck und Charakter da sein, sonst ist jede Zeichnung abgeschmackt. Rubens hat in unserm Bilde seine Aufgabe meisterlich gelöst: die kleinen Bursche sind, abgesehen von der vortrefflichen harmonischen Gruppirung — alle individuell voll jugendlicher Zartheit, Anmuth und Munterkeit; lauter frische, kerngesunde Gesichter und von festem Fleische strotzende Leiber. Dabei ist die Conception selbst ein wahres Kunststück von feinem Geschmack und reiner Poesie. Bekanntlich hat Raphael in allen seinen Darstellungen von Kindern und Engelchen eine ungemeine Geschicklichkeit und einen tiefen Geist entwickelt: wir glauben, Rubens habe in diesem Bilde, wenn ihn nicht erreicht, doch sehr ehrenvoll und glücklich mit ihm konkurrirt. Beim Abschied von diesem Gemälde werfen wir noch den letzten Blick auf den Knaben im Vordergrund mit dem luftigen blond gelockten Haare, der uns knieend den Rücken wendet; — das ist gar ein liebliches, schlankes Wesen.

No. 283. Bildniß eines Franziskanermönchs, das vollendetste Portrait, das wir je von Rubens gesehen haben, jedenfalls das beste Bildniß von ihm in dieser Gallerie. Hier hat er abermals und zwar im auffallendsten Maaße den Beweis geleistet, daß er nicht nur großer Componist, sondern ebenso großer Maler, ebenso unbedingter Meister der technischen Behandlung sei, sobald er wolle. Das Gesicht in seinem Gesammtausdrucke, wie in seinen Details strahlt von seltener Klarheit und alle Haupt- und Nebentöne sind mit der größtmöglichen Ruhe und ganz geringem Farbenaufwand vorgetragen. Gerade diese Einfachheit, diese Natürlichkeit zieht uns unwiderstehlich an. Immer müssen wir ausrufen: Welch klassisches Stück! Alle charakterischen Bestandtheile

dieser interessanten Physiognomie, die hohe gewölbte ernste Stirne, das durchdringende, vielsagende scharfe Auge, die etwas gebogene ausdruckvolle Nase, der reine, von falscher Rede nie mißbrauchte, gediegene Mund, das starke Kinn mit dem durchsichtigen Bart — alles scheint in Einem glücklichen, in solcher Harmonie selten gesehenen, Guß auf die Leinwand hin geschmolzen zu sein, und alles ist in solche vollkommene Verbindung gebracht und so trefflich modellirt, daß man wirklich, wenn man das Bild eine Zeitlang (zumal durch die hohle Hand) betrachtet hat, sich fragen muß, ist's nicht Täuschung, nicht Natur? Dabei herrscht völligste Korrektheit und Schärfe der Zeichnung in dem Gemälde, kein Pinselstrich ist geführt, der nicht seine passende Bedeutung hätte. Vorzüglich schön ist das Colorit des Gesichts; jene natürliche Bläße, wie wir sie bei den zurückgezogenen, in strenger Ascetik lebenden Klosterbrüdern finden, kann nicht trefflicher ausgedrückt werden. Es ließe sich, wenn man diese Physiognomie recht in's Auge faßt, ganz leicht eine ausführliche Lebensgeschichte dieses Mönchs, einzig und allein auf den Ausdruck des Rubens'schen Bildnisses basirt, schreiben und die Schätze von bittern und angenehmen Erfahrungen, welche der Franziskaner gesammelt, in vielen Bogen niederlegen. — Auch auf die untergeordneten Theile des Bildes, Hände, Kleidung &c. hat der Künstler alle Sorgfalt verwendet, und Buch und Schädel als würdige Gefährten in ungekünstelter Weise dem Mönche zur Hand gegeben. Wir möchten jedem jungen Künstler rathen, dieses Bild zu studiren und nicht bloß einmal zu kopiren, er wird stets neue Vorzüge, eine unversiegbare Quelle großartiger künstlerischer Auffassung darin finden. Ungern trennen wir uns von unserm Klostermann: er ist es, so oft wir in diesen Saal treten, der uns magnetisch vor allen Gemälden anzieht und in welchem wir jedesmal einen längst bekannten, verehrten würdigen Freund, der, obgleich Ordensbruder, nichts Pfäffisches, vielmehr etwas Erhabenes in sich hat, wiederzusehen glauben: auch er scheint sich jedesmal wohlwollend

unserer öftern Besuche zu freuen. Doch es ist Zeit, in unserer Betrachtung vorwärts zu gehen.

Vr. Saal. Hier begegnen wir wieder dem großen v. Dyck. Diese Portraits (meistens ganze Figuren), sind mit erhöhterm Talent und Fleiß ausgeführt, als jene im dritten Saal. Aber es hat sich No. 301 (Bildniß des Malers Johann Breughel) unbegreiflicher Weise unter dem Namen v. Dycks in diese Reihe eingeschlichen; seine ganze Behandlung, selbst bis auf den Spitzkragen gleicht wahrlich so wenig v. Dycks Pinsel, daß wir nur zwei Fälle für möglich halten: entweder war dieses Stück niemals von v. Dyck, oder es ist von neuern Händen dergestalt überarbeitet worden, daß der ursprüngliche Meister rettungslos unter den neuen Farben begraben liegt. Dagegen bezeichnen wir als gewiß ächte, auch wohlerhaltene treffliche Bilder v. Dyck's die Nummern 319, Bürgermeister von Antwerpen, stehende Figur, lebensgroß; 321 die Frau des Bürgermeisters, ebenso; 327 der Bildhauer Colin de Nolé; 337 van Dycks Gemahlin und Töchterlein; 341 unbekanntes Portrait; 351 Herzog Wolfgang Wilhelm von Neuburg; 353 unbekanntes Portrait. Man glaubt, indem man vor diesen Figuren steht, sie alle zu kennen, oder wenigstens schon gesehen zu haben. No. 319 zeichnet sich besonders durch würdige Haltung aus; es ist dieß ein feiner, von aller Pedanterie freier, weltmännischer Beamter, dessen klare Physiognomie einen gesunden Geschäfts- und Menschenverstand verräth und welcher also nicht zu jenen krähwinklichen Bürgermeistern gehört, wie sie uns die dramatische Kunst oft zeichnet. No. 321 die Gemahlin des Bürgermeisters (Pendant zu dem vorigen Portrait) ist ein gar anmuthiges Wesen, ihren feinen Mund umschwebt holdseliges Lächeln; sie will den Gatten mit einem getroffenen Kontrefei, das ihre glückliche Stimmung kund gebe, erfreuen. — Grazie und Verstand sind Eigenschaften dieser jungen Frau, welche man auf den ersten Blick wahrnimmt. Diese beiden Bildnisse sind mit ausge-

zeichnetem Fleiße gemalt, weich und rein, aber in gleichem Grade scharf und kräftig. Auch das bläßliche Colorit in 321 war gewiß ganz getreu der Natur abgelauscht. Die Hände sind außerordentlich rund und hübsch, wie sie denn bekanntlich v. Dyck mit dem höchsten Ausdruck zu malen verstand. Eine Damenhand von v. Dyck gehört jederzeit zu den Normalschönheiten. Er wird auch niemals der Hand eine Bewegung geben, welche nicht der Bedeutung des Bildnisses entspräche. No. 327 das Portrait von Colin athmet wieder Geist und Gemüthlichkeit. Colin scheint eben eine Arbeit vollendet, ihren Werth überschlagen und ein günstiges Facit gefunden zu haben; denn sein Bildniß giebt von Zufriedenheit und belohnender Ruhe offenbares Zeugniß. Auch hier ist die Meisterschaft des Pinsels, das in jedem Individuum wechselnde und doch immer höchst natürliche Colorit zu bewundern. Aber für besonders gelungen, für wirklich klassisch halten wir No. 337, das Portrait der eigenen Gemahlin von v. Dyck. Jeder Zug, jeder Ton ist durchdacht. Die liebende Mutter schließt ihr treuherziges Kind, das sich so gerne an sie hinschmiegt, recht innig an sich; in sehr einfacher, ungezwungener Zeichnung hat der Künstler diese Handlung ausgesprochen; zugleich liegt darin das Motiv gegenseitiger mütterlicher und kindlicher Seelenharmonie. Dann die Gemüthsruhe im Antlitz der Mutter, der hohe Verstand in ihren feinen Gesichtszügen, der weiche und doch nicht verblasene zarte Teint, die ungekünstelte, natürliche Darstellung aller Gesichtstheile und ihr fester Zusammenhang — alles scheint eher durch den Zauber eines geistigen Hauches, als durch Menschenhand entstanden zu sein. — Von den drei übrigen, oben citirten Portraits v. Dyck's halten wir No. 351 (Herzog Wolfgang) für das vorzüglichste. Ueberall scharfe, korrekte Zeichnung, nirgends ein bewußtlos entstandener oder unklarer Pinselstrich, auch in den verschiedensten Gesichtstönen Natürlichkeit und Wahrheit. Selbst der Hund (in No. 351) ist zuverlässig kenntliches Portrait. Im Rückblick auf diese Arbeiten v. Dyck's heben

wir nochmals speciell 337 als das vorzüglichste Meisterwerk unter denselben heraus und fügen zum Schlusse noch die Bemerkung bei, daß v. Dyck in der Regel einen sehr passenden Ton für seine Mittel- und Hintergründe wählte, aus denen die Portraits scharf und lebendig hervortreten.

Daß van Dyck, wie wir oben (im 3ten Saale) behaupteten, vorzüglich als Portraitmaler groß sei, daß ihn aber sein Darstellungsvermögen einigermaßen verlasse, sobald er sich nicht ganz an das Studium eines Vorbildes, ganz an die Natur halten kann, sobald also die Phantasie die Bilder auf die Leinwand bringen, mit Einem Wort, sobald er erfinden, componiren muß, dafür liefert No. 322 (Maria mit dem Jesuskind und Joseph) abermals den Beweis. Es ist dies ein angenehmes Bild, aber es herrscht darin nicht der Ernst, der imponirende historische Charakter, den man von einer solchen Conception fordert; mit Ausnahme des edlen Kopfes von Joseph kommt uns alles ziemlich gewöhnlich vor. Die Malerei ist nicht einmal so ruhig und gediegen, wie in seinen Portraits; Die Draperie im Kleide der Maria schwulstig und zum Theil unverständlich; einzelne Partieen im Christuskinde sind gesucht, manirirt. Das kann indessen v. Dyck's Werth als Portraitmaler nicht verkleinern.

Wir treffen in diesem Saale (da wir von v. Dyck uns trennen), wieder zwei sehr gute Bilder des Thiermalers Snyders (siehe im dritten Saale die Speisekammer), No. 303 zwei weibliche Löwen, welche einem Rehbock nachsetzen, 311, eine Löwin, die einen Eber erlegt. An jenem zeichnen sich die Köpfe der Thiere durch den Ausdruck des Blutdurstes, in diesem noch überdies die Bewegung der Leiber in gleichem Grade aus: die Siegeswuth der Löwin und der Todesjammer des Ebers kontrastiren vortrefflich. Zudem ist das letztere Bild mit vorzüglichem Fleiße gemalt.

No. 318. Eine Wachtstube von Flink (siehe III. Saal No. 217 von demf.) verdient als ein Genrebild von vieler Beweglichkeit und klarer Darstellung im Vorbeigehen betrachtet zu werden.

No. 329. Bildniß eben dieses Malers Flink, und No. 335, Portrait seiner Gemahlin, beide von Rembrandt mit der brillanten dem letztern eigenen Färbung ausgeführt. Alle Töne spielen aber so stark in den beliebten Ocre hinüber, daß, wenn auch diese Malerei, zumal sie hier von einer äußerst sichern und scharfen Führung des Pinsels begleitet ist, einen angenehmen Eindruck macht, sie doch neben v. Dyck's wahrer Färbung nicht gewinnt: die letztere erscheint uns als reine Natur, jene als Kunstmanier. Was aber Kunstfertigkeit anbetrifft, so ist das Portrait von Flink und seiner Gattin immerhin ein Meisterstück.

Als Arbeiten Rembrandts bezeichnet der Katolog noch die Nummern No. 343 und 349 (Bildniß eines jungen Mannes und einer jungen Frau); allein sie weichen so sehr von seinem Styl ab, daß wir einen Legitimationsschein ihres Ursprungs bedürften, um sie als solche anzuerkennen; eher scheinen sie aus der Schule van Dycks — nicht von ihm selbst, dazu sind sie zu platt — hervorgegangen zu sein. Doch dies nur unsre unmaßgebliche Meinung, deren Richtigkeit wir gerne dahin gestellt sein lassen. So viel hingegen wird uns jeder Kunstkenner zugeben, daß, wenn die bezeichneten Nummern (343 und 349) von Rembrandts Hand sind, er in einem Anfall von übler Laune aus seinem eigenen Ich herausgetreten sein mußte.

VIr. Saal. Wir wollen bei den Bildern Murillo's (geb. zu Sevilla 1618 † 1682), dieses ausgezeichneten Meisters der Spanischen Schule gern ein wenig verweilen. Von seiner Hand sind die Nummern 354, 363, 375, 376, 382. In ihnen allen ist viel Geist, Humor und Natürlichkeit, in einzelnen aber hie und da ein Verstoß gegen die Aesthetik. In 354 z. B. den Betteljungen,

welche Melonen speisen, hat Murillo dem einen Jungen den Mund so voll gestopft, daß der ganze Backen eine geschwollene, unangenehme Form bekommt, was unbeschadet des Effekts sehr leicht zu vermeiden gewesen wäre. Außer diesen ist das Gemälde vortrefflich: der sonnverbrannte Teint der Bursche, ihr ganzes Wesen, ihr Phlegma, vermöge dessen sie nur beim Essen einige Energie entwickeln, ferner ihr nachlässiger, ärmlicher, und beinahe schmutziger Anzug — alles hat der Künstler recht ad naturam geschildert. Dennoch ist sein Pinsel, selbst da, wo er die zerlumpten Kleider, oder die unsaubere Haut malt, immer so wahr als rein; seine Zeichnung immer richtig. Ein sehr anziehendes, nach unserer Ansicht das vorzüglichste unter den bezeichneten Bildern ist No. 363, die drei spanischen Gassenjungen. Schon die Gruppirung gefällt uns sehr wohl. Sie giebt dem Bilde festen Zusammenhang und guten Schluß; auch die Nebensachen sind so placirt, daß sie dem Hauptgegenstand nicht den Rang ablaufen, und doch an ihrem bescheidenem Platze sogleich in die Augen fallen, und die Lebendigkeit der Bilder erhöhen, so z. B. der Hund mit seinem ausdruckvoll flehenden Auge, der geflochtene Korb, der zerbrochene Krug u. s. w. Der Hintergrund ist luftig, aber nicht verblasen. Die Jungen vollends, zumal der stehende welcher vergnügt sein Brod genießt und ein liebliches, bestechendes Köpfchen auf dem schlanken, zarten Leibe trägt, auch die beiden andern, welche mit einander würfeln und der größern Bequemlichkeit wegen sich auf den Boden niedergelegt haben, sind sehr charakteristisch. Sie gehören übrigens einer viel nobleren Race an, als die Burschen im vorigen Bilde. Die letzteren, in den Flegeljahren, zeichnen sich durch Trägheit aus; diese drei, von zarterem Alter, sind regsam; auch sehen sie, obgleich keineswegs im Sonntagsgewand, aber doch nicht ganz zerlumpt angekleidet, reinlicher aus. Nach dem Gesagten ziehen wir das letztere Bild dem frühern vor, obgleich auch jenes von seinem Standpunkte aus gewiß vortrefflich ist. — Das Geld zählende Mädchen mit dem Knaben, No. 375, halten wir ebenfalls für

ein sehr gefälliges Gemälde; die Aufmerksamkeit der Zählenden, die Nebensachen, Früchte u. dgl. sind sehr wahr dargestellt. — In den speisenden Knaben, No. 376, ist die Genußsucht, mit welcher der Eine nicht etwa auf gewöhnliche Art den nächsten Weg die Speise zum Munde führt, sondern seine Eßlust noch kitzelt, indem er den zu erwartenden Bissen langsam und mit aller Ueberlegung von oben her zu dem begehrlichen Munde gelangen läßt, sehr naiv und originell ausgedrückt und zugleich völlig aus dem Leben gegriffen. Die Freude, welche der Knabe selbst über diesen Modus empfindet, spricht klar aus seinen lachenden Augen und seinem vergnügten Munde. Auch sein Kamerad stimmt ganz seinen Gefühlen zu. Endlich lassen sich die Gedanken des Hundes nach dem Stückchen Brod ohne Mühe errathen. Somit finden wir in diesem Bilde lauter Wahrheit und Leben. In No. 382 tadeln wir nur den unästhetischen Vorwurf, der aber in den Sitten der Landsleute des Künstlers seine Entstehung gefunden haben mag; von diesem abgesehen, ist die Anordnung und Ausführung ganz gut. Schon die stufenartige Anreihung der drei lebenden Geschöpfe, dann jedes einzelnen Stimmung verräth den geschickten Komponisten. Die Alte findet viel mehr Arbeit, als sie erwartete; der Bube steht mit ihr in keiner subjectiven Beziehung, er giebt sich ihr gleichsam nur als willenloses Objekt hin, ohne sich um sie zu bekümmern, dagegen wechselt er mit dem Hunde, welcher ihm sein Brod abschmeicheln will, Gedanken, scheint aber, obgleich er seinem eignen Munde übergenug Nahrung zugeführt hat, zu keiner Abtretung an den kleinen Freund geneigt zu sein. Das Colorirt in diesem Bilde ist etwas kalt.

Von einem zweiten spanischen Maler, **Velasquez** (geb. zu Sevilla 1594 † 1660), sind mehrere Portraits in diesem Saale vorhanden. Uns scheint No. 374 Kardinal Rospigliosi wegen seines äußerst kräftigen und natürlichen Colorits das beste zu sein.

Endlich werden wir mit zwei ausgezeichneten Landschaftmalern bekannt, mit Claude Lorrain (geb. zu Champagne 1600

† 1682) und Joseph Vernet (geb. zu Avignon 1714 † 1789). Es ist unsern Lesern vielleicht aufgefallen, daß wir die Landschaften bisher alle mit Stillschweigen übergingen: allein aufrichtig gesprochen fühlen wir uns mehr zu entschiedenen Charakteren, zu deutlichen Physiognomieen, wie die alte plastische Kunst oder eine gute historische Schule sie uns bieten, hingezogen, wo alle Gegenstände in ein nahes Verhältniß, in einen engen Zusammenhang des Lebens und der Form gebracht sind, — als zu dem ahndungsvollen Dämmerschein des Geistes, der auf der Landschaft schwebt. Indessen schätzen wir die Landschaft, wenn wir die Spuren eines tiefern Geistes so deutlich darin erkennen, wie bei Lorrain. Er ist wirklich Dichter, nicht bloß Techniker. Betrachten wir No. 404 und 413, zwei Landschaften in der Morgenbeleuchtung; 418 Landschaft am Abend, so müssen wir die poetische Auffassung, den Ernst, die großartige Ruhe der Natur, die seltene Harmonie aller Theile der Conception bewundern. Dabei führt Lorrain einen vorzüglich reinen, ungekünstelten Pinsel, vermittelst dessen er Vorder-, Mittel- und Hintergrund und Luft auf den Scheidelinien trefflich zu verschmelzen und die schönste Perspective herauszubringen weiß. Wie sehr stehen hinter solchen Bildern die prosaischen Panoramenlandschaften mancher Andern zurück!

Auch Jos. Vernet ist eine poetische, geniale Natur, doch in anderer Weise als Claude Lorrain; der letztere ein tief denkendes und fühlendes, Vernet mehr ein rasches, electrisches Genie. Claude's Pinsel ist sanft, mild und stark, Vernets Farbe voller Gluth und Effekt. Jener verbirgt in sich eine stille Größe, dieser verkündet sie gleich laut. Nach diesem allgemeinen Maßstabe beurtheilen wir Vernets Bilder: No. 399 die Morgenbeleuchtung, 408 eine Seestadt in Flammen, Nachtstück; 414 Sonnenaufgang; 419 Sturm und 423 Seestück. Sie alle sind brillant und warm, das Wasser durchsichtig, daß man d'rinnen zu baden wünscht, die Staffage (die Menschen- und Thiergruppen) durchweg passend gewählt, mit

Geschicklichkeit und Fleiß ausgeführt. Das originellste und kühnste dieser Bilder scheint uns der Sturm zu sein; schwarze fürchterliche Nacht ringsumher, die nur durch das ferne Wetterleuchten stellenweise unterbrochen wird; rauschende Wellen, die sich am Ufer zerschellen; fliegende Wolken, von heulenden Winden getrieben, die Angst der Menschen, das Ganze — ein fürchterliches Spiel der Natur.

Beim Heraustreten aus diesem Saale machen wir den Leser noch auf das Portrait von Fenelon (No. 403) rechts neben dem Eingange in den 7ten Saal aufmerksam; es ist von Vivien (geb. zu Lyon 1657, † 1735) gemalt, hat aber wirklich mehr historischen als künstlerischen Werth.

VIIr. Saal. No. 440. Bildniß einer unbekannten Frau, Kniestück, von **Paolo Veronese** eigentlich **Cagliari** (geb. zu Verona 1530, † 1588). Man kann aus der einfachen, festen, kecken Behandlung dieses Portraits einigermaßen auf das Talent des Autors schließen, zu dessen bessern Arbeiten es aber eben so wenig gehört, als die übrigen Bilder in der Pinakothek von seiner Hand. Man würde ihn unrichtig nur nach den hier vorhandenen Werken beurtheilen. Es existiren auf andern Gallerien weit vorzüglichere Produkte von Veronese, die sich durch geniale Composition und einen sehr kräftigen, lebendigen Styl und Vortrag in der Färbung auszeichnen, während seine hiesigen Gemälde im Durchschnitt gerade trocken und daher auch kalt sind. Diese No. 440 ist zwar in der Anlage nach Veronese's Art groß und kühn behandelt, aber nicht mit der dem Künstler sonst eigenthümlichen Wärme und seinem saftigen Pinsel ausgearbeitet.

No. 454. Maria mit dem Jesuskind, von dem heil. Antonius, Franziskus und Hieronimus umgeben, von **Titian** eigentlich **Vecellio** (geb. zu Cadore 1477, † 1576). An diesem Kunstprodukte ist mehr die originelle Composition und der psychische Ausdruck der Mutter, als die Malerei zu loben. In der letztern Be-

ziehung sind freilich die feurigen Grundtöne, wie wir sie an Titian gewohnt sind, vorhanden, und in einzelnen Partieen ist auch die Richtung angedeutet, welche die Töne bei der endlichen Ausführung bekommen hätten; aber eben an der letztern fehlt es.

No. 456. Bildniß eines Geistlichen von **Moroni** (geb. zu Albino in der Nähe von Bergamo 1510, † 1578). Ein Kopf voll Ernst, Würde und Kraft; die Malerei scharf und eher in der Weise der guten altdeutschen Portraits, als im italienischen Styl gehalten.

No. 457, 470 und 475. Drei Bilder von **Carlo Dolce** (geb. zu Florenz 1616, † 1686); das erste die Jungfrau mit dem Jesuskinde, das zweite eine Allegorie auf die Unschuld und Sanftmuth, das dritte die hl. Magdalena. Sie sind, was Malerei betrifft, gewiß gut, vielleicht im Grundton hie und da zu blau. Aber in seinen Motiven ist **Dolce** oft nicht nur weich, sondern süßlich-sentimental. Die Auffassung in diesen drei Bildern mag in der Mitte zwischen beiden Begriffen liegen. Die heil. Magdalena ist wohl noch das kernhafteste unter denselben. Doch könnten wir ihren Charakter nicht ganz richtig finden, denn sie scheint uns eher ein schmachtendes, als ein von der Einsicht ihrer Fehler ergriffenes, dauerhafte Reue empfindendes Weib zu sein.

Dagegen hat **Dolce**, abgesehen von seiner Kunstrichtung, um die Malerei unläugbare Verdienste. Weiche Töne, gute Auswahl in den Farben der Gewänder, überhaupt ein brillanter Vortrag sind ihm eigen. Seine Bilder enthalten niemals harte, oder unvollendete, oder nachlässige Stellen. Mit ängstlicher Sorgfalt arbeitet er die kleinsten Details, wie die Hauptsachen aus.

No. 471. Bildniß des berühmten italienischen Schriftstellers Pietro Aretino von **Titian**; der Kopf hat sich ziemlich gut erhalten und macht dem Meister Ehre; das übrige ist zu sehr nachgedunkelt.

No. 472. Ein schlafendes Mädchen, von einem Jüngling belauscht, der sie mit einer unter der Nase hingezogenen Aehre wecken will, von Rotari (geb. zu Verona 1707, † 1762), von welchem auch das weniger gute Bild No. 455 abstammt. Obgleich die Malerei etwas kalt und monoton ist, schien uns doch der ausgesprochene Gedanke ein passendes und munteres Motiv für ein Genrebild zu sein, und in dieser Beziehung wollten wir auf dasselbe aufmerksam machen, da die Genremalerei nicht immer in ihren Erfindungen glücklich ist.

No. 473. Maria mit dem Kinde, daneben der hl. Ildefons und Hieronimus von Correggio (eigentlich Anton Allegri, geb. zu Correggio im Modenesischen 1494, † 1534), ein Bild von großen Vorzügen, zu welchen wir die äußerst natürliche Darstellung des Christuskindes und des Engelchens zählen, wie denn Correggio überhaupt die kleinen Himmelsbewohner und die zarte Erdenjugend in gar reizenden, angenehmen Formen zu behandeln versteht; wir finden auch die Köpfe der Heiligen ausdrucksvoll und kräftig; dagegen kömmt uns der Charakter Maria's profan vor; sie erscheint uns als eine gewöhnliche Italiänerin, der Mängel in der Zeichnung (der fehlerhaften Verkürzungen) nicht zu gedenken.

No. 474. Allegorie, „die Eitelkeit oder Vergänglichkeit der Welt," von Giorgione (eigentlich Barbarelli geb. zu Castellfranco im Trevisanischen 1477, † 1511). Unter dem Sinnbild der Eitelkeit denkt man sich gemeiniglich ein formell schmuckes, aber geistig mattes Wesen, eine schöne Schale ohne Kern. Allein unser Bildniß von Giorgione gehört einer höhern Klasse an. In dieser Gestalt ist nicht bloße Ziererei und Gefallsucht, vielmehr der Gedanke ausgedrückt, daß sie zwar billig auf Anerkennung ihrer Schönheit Anspruch machen dürfe, daß sie aber nicht darum buhlen, mit ihren Reizen nicht kokettiren wolle, sondern sich ganz ungekünstelt gebe; es liegt in dem Bilde der fernere Gedanke, daß diese Schönheit wisse, sie sei vergänglich, jedoch nichts desto weniger mit Re-

signation der Zukunft entgegensehe, sich mit den unvergänglichen innern Vorzügen tröstend. So fassen wir dieses Bildniß auf, welches auch in technischer Beziehung ein Meisterstück ist. Das Colorit hat nichts Manirirtes in sich; die Gesichtsformen, der prächtige Hals und Busen, die runden Arme sind mit plastischer Schärfe gezeichnet und dabei sehr weich modellirt; in breiten klaren Partieen ist Alles angelegt, und mit wenigen Verbindungstönen schön zusammengearbeitet, die Hand prachtvoll hingegossen.

No. 487. Ein Frauenzimmer-Portrait von Bordone (geb. in Treviso 1500, † 1570), in rothem Sammt gekleidet, in der Hand einen Fächer. Herr v. Dillis bezeichnet diesen Künstler in seinem Katalog als Schüler von Titian, „vorzüglich aber als Nachahmer von Giorgione". In der That scheint uns diese letztere Bezeichnung sehr richtig, wenn wir dieses Portrait mit 474 vergleichen. Jene imponirende Einfachheit, jenes Bestimmte, Markirte in den Zügen, das man sogleich erfassen und verstehen kann, ziert diese Arbeit, wie die Bildnisse von Giorgione; die Modellirungen sind ebenso scharf und kräftig, Busen, Hand und dgl., dabei ebenso zart, wie bei dem letztern. Nur rücksichtlich der Wahl der Farben in der Kleidung, wie im Incarnat (in den Fleischtönen) hat Bordone die Schärfe von Giorgione mit dem glänzenden Vortrag seines Meisters Titian zu vereinigen gesucht.

No. 488. Maria mit dem Jesuskind und Johannes, rückwärts Joseph, — eine Composition in Raphaelischem Geiste von Vasari (geb. zu Arezzo 1512, † 1574). Die beiden Kleinen sind bei aller Zartheit und Feinheit doch sehr bestimmt und ausgeprägt. Maria athmet im Anblicke ihres Kindes Leben und Freude. Zeichnung und Colorit scheint uns (mit Ausnahme von ein paar harten Stellen in den Schenkeln des Kindes) scharf und rein, das Colorit überdem eigenthümlich, aber nicht ungünstig zu sein. Gerade gefällig oder ansprechend möchten wir es auch nicht nennen.

Wir schreiten zu dem achten Saale. Je näher wir den berühmtesten Vorbildern der Kunst, den anerkanntesten Klassikern entgegen rücken, desto gespannter sind gewiß die Erwartungen unserer Leser, desto stärker aber zugleich unsere Forderungen. Denn in einem Gemäldecabinet, das wirklich nur vorzügliche Bilder enthielte, wird sich doch Jedermann wieder das Vorzüglichste aussuchen. Es ist dieß ein richtiger Instinkt. Wenn wir daher das eine und andere Gemälde in frühern Sälen näher betrachteten und würdigten, so ist damit nicht gesagt, daß wir das gleiche Bild, wenn es sich in dem letzten oder sogenannten Königssaale, unstreitig dem werthvollsten Theil der Gallerie, vorgefunden hätte, auch in nähere Erwägung gezogen haben würden. Allein vernünftiger Weise konnten wir den Königssaal nicht als Maaßstab an die übrigen anlegen, und ganze Säle ohne Haltpunkt durchlaufen. Dagegen gehen wir in der Strenge unsrer Forderungen an die Gemälde von nun an gradatim zu Werke. Auch dürfen wir dem Leser jetzt schon zumuthen, daß er in unser System eingehen und es nicht mißbilligen werde, wenn wir ihm in den italiänischen Sälen verhältnißmäßig nur wenige Bilder speciell herausheben.

No. 493 und 496 zwei Bildnisse unbekannter Männer von Titian, beide recht gut. Das letztere, welches aber sehr hoch hängt, scheint besonders mit großer Sorgfalt ausgeführt zu sein, und gewährt einen angenehmen Totaleindruck.

No. 520. Eros und Anteros, zwei Liebesgötter im Kampfe vor der Venus, welche dem Triumphirenden die Siegespalme bereit hält, von Annibale Carraccio (geb. zu Bologna 1560, † 1609). Ausdruck und Stellung der Venus (mit über einander geschlagenen Beinen) ist etwas trivial, dagegen das Colorit besonders in den Armen, dem Busen u. s. f. sehr rein und warm. Für ganz gelungen in Zeichnung und Färbung halten wir aber die beiden ringenden Liebesgötter: ihr Eifer, ihre Kampflust sind mit Rubens'=

schem Geist und Leben dargestellt, die zarten, runden Körper ganz der Natur abgewonnen, nirgends ein unklarer Ton bemerkbar.

No. 528. Eine Bacchantin wird von der Venus in die Geheimnisse der Bacchanalien eingeweiht, von Titian, ein vorzügliches, ja nach unserer Ansicht weitaus das beste Bild dieses Meisters in der Pinakothek. Hier erkennen wir die gewaltige Darstellungsgabe Titians in ihrer ganzen Größe. Der reichen Phantasie steht ein wohlgeordneter, kernhafter, reiner, bildlicher Vortrag zu Gebote. Es ist eine plastische Behandlung in diesem Werke. Die Naturen, welche uns der Künstler vorführt, sind großartig und, als Eingeweihte der Götter, über dem gewöhnlichen menschlichen Gepräge erhaben. Der Pinsel ist körnig und doch weich, lebendig und saftig, dabei die Konturen durchweg scharf und die Modellirung rund, die Töne in den Fleischpartieen endlich so naturgemäß, daß dieses Bild, wie alles Gute, durch längeres und mehrmaliges Betrachten immer wieder gewinnt und man sich nur mit Schmerz davon losreißt.

No. 531. Die Himmelfahrt Mariä von Guido Reni (geb. zu Bologna 1575, † 1642), ein mit Recht weltberühmtes Bild. Man kann diese Composition eine reiche Fülle hehrer Gedanken und Empfindungen nennen. Wir müssen uns nothwendig bei den vielen schönen Einzelnheiten aufhalten, um unsern Lesern anschaulich zu machen, wie consequent der Künstler seinen wohlausgedachten Plan verfolgt und wie er damit es erreicht hat, daß das Bild so mächtig anspricht. Die Verklärung der Maria, die Lostrennung ihrer Seele von allen irdischen Mühsalen, die himmlische Ruhe, in welche sie nach schweren Prüfungen eingeht, das Dankgefühl für ihre Erhebung, das alles mußte die Basis der vorliegenden Conception abgeben. Und wie trefflich finden wir diese Grundgedanken aufgefaßt! Maria, von Engeln getragen und umgeben, schwebt in würdiger Haltung über den Wolken, und breitet sehnsuchtsvoll ihre Arme nach dem Himmel aus. Ihre Gedanken sind

schon dort oben, das lesen wir in dem verklärten Auge, in der ganzen seligen Physiognomie. Die große Schwierigkeit, die ideale Erhebung des Gemüths bildlich darzustellen, sehen wir hier von Guido glücklich überwunden. Maria, die Hauptfigur des Bildes, welche allein schon ein Meisterstück wäre, wird durch manche secundaire Vorzüge der Composition noch unterstützt. Dahin zählen wir z. B. die grazienähnlichen Engel, besonders den weiß und den grünlich gekleideten, welche die allegorische Bedeutung des Gemäldes vervollständigen und dem Ganzen mehr Lebendigkeit, größere Handlung und guten Schluß geben. Maria nämlich soll nach der Idee des Künstlers nicht mehr in der Umgebung niederer Weltkinder weilen, noch soll sie allein — wie eine Abgesonderte — in die höhern Regionen eingehen: daher sendet ihr der Himmel seine verklärten Wesen entgegen, welche, über ihren Auftrag innig erfreut, der Maria äußerste Liebe, Sorgfalt und Treue zu erkennen geben. Es sind diese Gestalten nicht dem gewöhnlichen Leben entlehnt und bloß für diesen speciellen Akt als Engel angestellt oder geborgt: der überirdische Charakter wohnt ihnen vielmehr unverkennbar inne, wodurch begreiflich der hohe Ernst und die feierliche Würde des Bildes gesteigert wird. Dasselbe ist ferner, wie in der Composition, so auch in der technischen Ausführung ein Meisterstück. In seinem richtigen und feinen Farbensinn hat Guido die Wirkung der Haupt- und Nebentöne wohl berechnet. Der gelbe, goldähnliche und dabei doch luftige, durchaus nicht schwere Grund rings um die Hauptfigur verbreitet um sie gleichsam einen Heiligenschein und erfüllt den Zweck besser, als eine gewöhnliche Luftbeleuchtung, dient auch zugleich als Centralpunkt des Lichtes, von welchem aus die Nebenfiguren gehörig beleuchtet werden können. Sodann das matte Rosagewand, wie sehr entspricht es nicht dem milden Antlitz der Maria, wie kräftig kontrastirt damit nicht der blaue, in breiten, großen, geschmeidigen Falten herabwallende Mantel, der die Hauptfigur von dem übrigen Bilde zwar nicht abtrennt, aber sie sehr

scharf heraushebt? Die leichte Luft, um noch einmal darauf zurückzukommen, in welche sich die gelben glänzenden Töne der Mitte verlieren, mildert die letztern auf angenehme Weise und verträgt sich gut mit den zarten, gleichsam in ätherischen Formen und Farben gehaltenen Engeln.

Sollten wir endlich noch auf das Incarnat (die fleischigen Töne) in diesem Bilde eingehen, was wir aber nach allem Gesagten für überflüssig halten, so müßten wir den sanften, klaren und doch markigen Pinsel, welcher wahrlich in den Schattenpartieen (z. B. im Halse der Maria) so durchsichtig und rein ist, wie in den Lichtstellen, alles Lob ertheilen. Wir beschränken uns auf die Bemerkung, daß jeder Zug fleißig und ruhig, der Kopf der Maria plastisch schön und gediegen, der weiße Engel links im Bilde zierlich gemalt und so schlank ist, wie später Canova solche Gestalten modellirte. Aus dem Köpfchen unsers Engels spricht besonders Anmuth und Lieblichkeit. Dieses Bild gehört zuverlässig unter die besten Werke von Guido Reni und unter die werthvollsten der Pinakothek.

No. 536. Die Dornenkrönung und Verhöhnung Christi von Amerighi, genannt da Carravaggio (geb. 1569 † 1609). Der Ausdruck des Herrn ist mitleiderregend, der Schmerz über die rohe, abscheuliche Mißhandlung, die er erduldet, herrscht in seinen Gesichtszügen vor, doch ist auch die feste Ergebung in das martervolle Schicksal deutlich darin entwickelt. Die Licht- und Schattenpartieen hat der Künstler kühn und originell gewählt und geschickt vertheilt. Die Henkersknechte möchten wir vollendete Teufel nennen, da sie bei der Ausübung ihres scheußlichen Handwerkes ganz kaltblütig bleiben. Der Künstler wäre der gewöhnlichen Erscheinung, wir glauben auch der Wahrheit näher gekommen, wenn er Menschen dieser Klasse als wild-rohe, leidenschaftliche Kreaturen, nicht gleichsam als berechnende Parteiknechte vorgestellt hätte.

IX. Saal, Königssaal. No. 538. Die heil. Familie im Freien von Raphael Sanzio (geb. zu Urbino 1483, † 1520),

eine erhabene und weltberühmte Darstellung. Wie der innere Gehalt aller großen Kunstwerke sich immer schwer beschreiben läßt und vielmehr gefühlt, empfunden werden muß, so mangeln uns auch hier die Worte, um dieses Bild würdig zu charakterisiren. Sollen wir den Leser auf die sinnige Zusammenstellung der Figuren zu einem Ganzen aufmerksam machen und ihm sagen, wie der Künstler damit den engen Verband dieser heil. Familie unter sich ausdrücken will und so schön ausgedrückt hat; sagen, wie jedes Glied sich voll Liebe und Gefühl dem andern anreiht, wie jedes an dem innersten Gedanken des andern Theil nimmt? Oder sollen wir auf die einzelnen Charaktere hinweisen, den Ausdruck der Seelengröße aus Maria's Zügen herausdemonstriren; den Geist und Verstand, den wir schon in Christus und Johannes erkennen, in einzelne Bestandtheile zergliedern; die Situation der heil. Elisabeth, welche vom göttlichen Geist ergriffen ist, den ruhigen Ernst Josephs schildern? Dies alles und noch weit mehr spricht aus dem Bilde selbst mit unendlich gewichtigerer Eindringlichkeit und Klarheit, als wir es mit schwachen Worten wiederzugeben vermöchten. Es scheint uns ebenfalls keiner genauern Auseinandersetzung zu bedürfen, daß die äußere Darstellung dieses Gemäldes ganz mit seinem innern Gehalte übereinstimmt und daß dieselbe, obgleich nicht durchaus frei von neuern Zusätzen, den unumstößlichen Beweis liefert, daß Raphael auch in technischer Beziehung als Maler noch von keinem andern ist übertroffen worden. (Ein vortrefflicher Kupferstich nach diesem Meisterwerke von Hrn. Prof. Amsler, welcher den Raphaelischen Geist in seiner ganzen Fülle aufzufassen versteht, ist vor einigen Jahren im Kunsthandel erschienen.)

No. 548. Die heil. Jungfrau mit Jesus und Johannes von Vannucchi, bekannt unter dem Namen Andrea del Sarto (geb. im Florentinischen 1488, † 1530). Dieser Künstler hat eine sehr eigenthümliche Darstellungsweise (in seinen Köpfen in der Regel runde Formen, starkbraune Augen u. dgl.) und einen originellen

Styl, so daß man seine Arbeiten leicht erkennt. Seine Compositionen sind gemüthlich, wir möchten behaupten, populär, aber für biblische Darstellung nach unserer Ansicht doch nicht ideal genug, zumal wenn wir sie mit Raphaels biblischen Bildern vergleichen. Dennoch sollen sich unsere Leser mit Sarto als einem immerhin tüchtigen Meister bekannt machen. Gerade in dem Gemälde, das wir vor uns haben (548) muß man den familiären Charakter und den heitern Sinn, der im Ganzen herrscht, loben, und gestehen, daß nicht bloß eine äußerlich nette, saubere Behandlung, sondern auch ein spiritueller Gehalt in dem Bilde zu erkennen ist. Die Kinder z. B. sind sehr anmuthig und liebenswürdig, ihr Ausdruck ist auch bedeutsamer, als bei alltäglichen Geschöpfen dieses Alters, sie verrathen Verstand und feinen Sinn: nur den Vergleich mit Raphaelischen Christuskindern halten sie nicht aus. Ferner hat Maria eine würdige, interessante Physiognomie, doch geht auch ihr der rechte Nymbus ab. Sehr geschickt ist endlich die Composition gruppirt und gezeichnet, keine gezwungene Bewegung bemerkbar, und die Malerei, besonders das von Sarto oft angewendete Helldunkel, klar; das Inkarnat äußerst weich, die Formen fleißig modellirt, der Totaleffekt günstig.

Ueber No. 552, die heil. Familie, von demselben Künstler, müßten wir im Wesentlichen dasselbe Urtheil fällen. Auch in dieser Conception ist viel Leben, auch hier die Charaktere anziehend, aber sie erinnern an bekannte Personen, es geht ihnen tiefere ideale Behandlung in gewissem Grade ab. Die Ruhe, der Ernst, die Anmuth im Bilde bringen indessen einen solchen Gesammteindruck hervor, daß man jedenfalls nicht sagen kann, es sey dies nur ein gewöhnliches Familiengemälde. Sarto fühlte wohl, was er in seine Produkte legen sollte, er war geistig von seinem Vorwurf ergriffen, aber in der technischen Fertigkeit beengt. Die heil. Elisabeth übrigens scheint uns sehr gelungen, sie hat etwas Würdiges, Feierliches in ihrem Antlitz.

No. 550. Die hl. Cäcilia, von Leonardo da Vinci (geb. zu Vinci bei Florenz 1445, † 1520), ein mit ungemeinem Fleiß vollendetes Bild. Der Kopf ist gleichsam plastisch behandelt, Alles tritt scharf heraus, die starken Schatten sind kühn, die Uebergänge zu den lichteren Stellen geschickt ausgeführt. Der Ausdruck der Cäcilia will uns aber nicht ganz gefallen. Als Schutzheilige der Musik sollte sie nach unserer Meinung eine gemüthreichere geistigere Stimmung verrathen, sie sollte ganz hingerissen sein von der Macht der Musik, auf welche sie stolz sein darf; dieses Motiv ist zu wenig angedeutet. Der Inbegriff aller ihrer Gedanken in diesem Momente scheint nur Selbst-Zufriedenheit über die Lieblichkeit der Tonkunst zu sein. Möglich indessen, daß andere das Bild höher auffassen und daß uns der Schein trügt. Schlüßlich machen wir den Bewunderer technischer Schönheit noch auf die zierlichen Hände der heil. Cäcilia aufmerksam.

No. 551. Die heil. Jungfrau mit dem Jesuskind von Peter Vannucci, genannt Perugino (geb. 1446, † 1524). In diesem Gemälde erkennt man deutlich den Vorgänger und Meister Raphaels. Wenn auch Perugino in der feinen, geistigen Auffassung und in der, alle Schwierigkeiten überwindenden technischen Gewandtheit seinem Schüler den Vorrang überlassen muß, so lag doch in Perugino unstreitig großes künstlerisches Genie, produktive Kraft und edle Begeisterung für hohe Ideen. Die letztere namentlich verkündet sich laut in seinen meisten Bildern, welche durch wiederholte Anschauung dergestalt gewinnen, daß man die seltenen mechanischen Unebenheiten ganz vergißt. In No. 551 müssen wir vor allen Dingen loben die einfach-großartige Auffassungsweise, die Idealisirung des Charakters der Maria. Meisterhaft ist sodann die Malerei. Auf ruhigen, sichern, breiten Anlagen ruht das ganze Werk. Wir finden, die äußere Behandlung sei so durchdacht und abgemessen, als der Kern ein innerlich empfundener, ungeheuchelter ist. Durch klare Mitteltöne sind die Grundtöne überall harmo-

nisch ineinander geschmolzen und mit wenigen Zügen vieles geschaffen. (Einzelne sehr röthliche Stellen im Bilde, welche nicht natürlich sind, müssen wohl sogenannten Restauratoren, denen Gott ihre vielen Sünden verzeihen möge, zugeschrieben werden.)

No. 554. Die heil. Jungfrau mit dem Jesuskind und Joseph, von Porta (geb. zu Savignano 1469, † 1515), eine edle, in einfachem Style gehaltene Composition. Mutterliebe durchglüht die Jungfrau, aber Ahnung vor der Zukunft, welcher das theure Kind entgegengeht, beschäftigt ihre Seele. Sie hält mit Wärme dasselbe in ihren Armen, sie will es herzen und zugleich beschützen. Die Malerei ist eigenthümlich und steht gleichsam zwischen Tizian's und Leonardo's da Vinci Styl inne; sie nähert sich dem Feuer des erstern, und hält sich von den zuweilen schroffen Stellen des letztern entfernt. Die Formation der Gesichtszüge, Hände u. dgl. sind mit großer Bestimmtheit ausgeführt.

No. 561. Die heil. Jungfrau, begleitet von zwei Engeln, erscheint dem heil. Bernhard, von Perugino. Ein religiös angeregter Sinn weht durch das ganze Bild, in Maria und Bernhard ist viel Ausdruck gelegt; die technische Fertigkeit übertrifft aber die Composition.

No. 567. Maria, neben ihr das Christuskind, von Leonardo da Vinci. Die Erfindung ist schön gedacht, die Originalität anziehend. Aber bei allem Geiste, bei aller consequenten Eigenthümlichkeit dieses Künstlers müssen wir sein Colorit doch anders wünschen, es kommt uns zu dunkel (zu braun) vor, zumal wenn wir Raphaels Pinsel damit vergleichen. Zwar sind die Einzelnheiten sehr fleißig gemalt, wir sind nur mit der Anlage, dem Grundton, der aber überall stark durchdringt, nicht einverstanden. Eine Eigenthümlichkeit von Vinci besteht auch darin daß seine componirten Köpfe in der Regel einen verhältnißmäßig starken obern Theil haben und sich dann von der Mitte nach unten sehr zuspitzen (siehe den Kopf der Maria). Obgleich diese For-

mation für den ersten Augenblick nicht günstig ist, so gewinnt sie doch bei längerem Betrachten.

No. 577. Weibliches Portrait, Brustbild, von **Moroni**, (geb. zu Albino unweit Mailand 1510, † 1578) kräftig und einfach behandelt und mit Sicherheit modellirt; nur die Beleuchtung sollte weniger monoton sein.

No. 578. Der heil. Joseph, Brustbild von **Andrea del Sarto**, ein prächtiger Kopf in nachdenkender Haltung. Der Charakter des ganzen Bildes ist Ernst und Vorsorge; die Töne sind frisch, weich und keck, die Beleuchtung gut. Die Kopftheile, das scharfe tiefe Auge, die wohlgebildete Nase, der ernste und doch liebliche Mund, die Proportion derselben, alles vereinigt sich, um einen würdigen Charakter auszudrücken.

No. 579. Die heil. Jungfrau und das Jesuskind von **Raibolini** genannt **Francia** (geb. zu Bologna 1450, † 1517). Dies ist eines derjenigen Bilder, welche gewöhnlich von den Laien mit flüchtigem Blicke betrachtet werden und doch gehört es gewiß zu den vorzüglichsten Werken dieses ausgezeichneten Meisters. Zwar geben wir zu, daß der Rosengarten besser geordnet und ausgeführt sein sollte, aber das ist doch wahrlich ein sehr untergeordneter Punkt. Betrachte man dagegen die tiefe, ächt religiöse Auffassung der Maria, welche andächtig die Hände faltet und eben im Begriff ist, auf den Knieen ihre unbegränzte Demuth auszudrücken. Sie scheint in ihrer Bescheidenheit, einem Hauptzuge ihres Wesens, zu zweifeln, ob ihr das Glück, ein solches Kind geboren zu haben, auch mit Recht zukomme. Mit Dank gegen den Himmel und von unbeschreiblicher Mutterliebe ergriffen, läßt sie sich dann betend neben dem Kinde nieder, welches gleichsam mit Bewußtsein die Mutter an seine Seite zu rufen scheint, damit sie beide in körperlicher Nähe auch das Bild ihres Seelenbundes darbieten. Dies halten wir für den Ideengang des Künstlers. Dabei muß man in bloß technischer Beziehung die außerordentliche Zartheit des Pinsels bewundern.

Einen weichern, in den Farben, wie im geistigen Ausdruck ruhigern Kopf als den der Maria kann man sich kaum denken; es ist aber nicht jener sentimentale Vortrag von **C. Dolce**, Zartheit und Kraft sind vielmehr in wohlthätige Wechselwirkung gesetzt. Die Weiblichkeit feiner und edler zu idealisiren, dürfte eine schwierige Aufgabe auch für den größten Künstler sein. Wir machen ferner auf die weichen, zierlichen Hände der Maria, auf die einfache Behandlung der Gewänder aufmerksam. In der ganzen Figur ist keine einzige grelle, den tiefen Ernst störende Stelle. Das Christuskind, mit reinem, lebendigem Pinsel ausgeführt, zeichnet sich durch jene andere Art der Zartheit, wie sie eben beim Kinde erscheint, aus; die raschere Empfindung macht sich mehr bemerkbar. Dabei ist die Malerei rund und weich, äußerst rein und klar. Wenn unsere Leser über diese Vorzüge mit uns einig sind, so werden sie noch öfter vor dieses Gemälde treten, und jedesmal neue schöne Empfindungen mit sich nehmen.

No. 587. Die heil. Jungfrau mit dem Christuskind, auch von **Francia** gemalt, wahrscheinlich aus seiner frühern Zeit. Zwar ist der Charakter auch Ideal, aber nicht so entschieden ausgeprägt, wie im vorigen Werke. Der Meister war in der technischen Behandlung noch nicht völlig Herr seiner Gedanken, er wußte sie noch nicht so verständlich wieder zu geben, wie später. Daher steht No. 587 hinter No. 579 etwas zurück.

No. 583. Die hl. Jungfrau mit dem Jesuskind, von Cherubimen umgeben, erscheint dem heil. Geminianus, dem heil. Franz v. Assisi, der heil. Klara und Magdalena von **Francucci**, genannt **da Imola** (geb. zu Imola 1480, † 1550) eine reiche, wohlgeordnete Composition; in den Charakteren herrscht große Bestimmtheit, in der Zeichnung Festigkeit und Korrektheit, in einzelnen Figuren gelungene Färbung. Aber der Mangel an Haltung, Ton und Zusammenhang im Ganzen verhindert, das Bild unter die vorzüglichsten Werke einzureihen.

No. 584. Die heil. Katharina mit dem Märtyrerzeichen, von Luini, (geb. im Mailändischen 1460, † 1530), ganz im Style von Luini's Meister, Leonardo da Vinci behandelt, so daß es schwer hält, dieses Gemälde von denen Leonardo's zu unterscheiden. (Siehe die Auffassung der Köpfe, das zugespitzte Gesicht, dann das durchaus ähnliche Colorit).

No. 585. Raphaels Bildniß von ihm selbst, sehr einfach und natürlich gehalten; man sieht aus den Portraits von Raphael, wie aus seinen historischen Arbeiten, daß es ihm nicht möglich war, irgend einmal in Manier oder Künsteleien zu verfallen. Er hielt sich immer treu an die Natur, wohl fühlend, daß sie die größte Lehrerin der Kunst ist, und daß, wer ihr anhängt, mit ihrer einfachen Sprache mehr wirkt, als wer studirtes und unverständliches Zeug vorbringt. In diesem Portrait redet Raphael zu uns, er zeigt uns darin sein ganzes Innere, seinen hohen Geist, sein tiefes Gemüth, seine lebendige, warme Seele. Es ist kein geringer Genuß, vor der getreuen Abbildung eines so unsterblichen Mannes zu stehen, sich ganz in sein Wesen hineinzudenken und sich gleichsam in geistige Gemeinschaft mit ihm zu setzen. Nicht leicht hat ein liebenswürdiges Aeußere so sehr dem Innern entsprochen, als bei Raphael. Sanftmuth und Geist zugleich liegen in diesen Zügen, aus welchen allein man schon den Schluß ziehen könnte, daß er, wenn irgend einer, die Eigenschaften eines biblischen Geschichtenmalers in sich vereinige. — Um einige Worte über das Technische in diesem Portrait zu sagen, so bewundern wir darin die kräftige Behandlung der starken Lichter und starken Schatten, die reinen Töne, die gediegene Zeichnung. Ein Portraitmaler kann aus demselben große Belehrung schöpfen.

No. 586. Brustbild des Malers Giorgione, von ihm selbst; ein tüchtiger Charakter, der nach seiner Gesichtsbildung mehr einem Deutschen, als einem Italiäner gleicht, voller Ernst und eiserner Consequenz. Dabei ist das Portrait in der

sichern, breiten Weise behandelt, welche wir schon in No. 474 (Allegorie — Vergänglichkeit im 7. Saal) gerühmt haben und welche durchaus originell ist und selten bei andern Meistern in dieser Form vorkommt. In Giorgione's Vortrag schleicht sich weder Unruhiges noch Unverständliches ein.

No. 588. Die hl. Familie von Raphael, eine geistreiche Composition; das Christuskind ist besonders ideal aufgefaßt; dasselbe scheint dem Johannes den Schleier seines eigenen künftigen Schicksals zu lüften und dabei zu sagen, daß es aber dennoch die Kraft in sich fühle, für die Besserwerdung der Menschen zu tragen, was seiner warte. Der Charakter der Maria in diesem Bilde mag ursprünglich groß gewesen sein, aber leider hat ein Glossator den Urtext verdorben.

No. 589. Die hl. Jungfrau mit dem Jesuskinde von Luini. Die Conception ist frei und lebendig, die Jungfrau würdig; auch hat der Künstler dießmal mehr Selbstständigkeit und Originalität entwickelt, als in No. 584, wo er Vieles von seinem Meister da Vinci borgte. Auch in der Färbung folgt er hier mehr seinem eigenen Gefühl, als dem Styl des Letztern.

No. 592. Die hl. Jungfrau mit dem Jesuskinde und Johannes von Titian; der kühne, saftige Pinsel Titians giebt diesem Bilde wohl Werth, aber zu den vollendeten Werken könnten wir es nicht zählen.

No. 594. Die heilige Jungfrau vor dem Christuskinde, zu ihrer Rechten der Evangelist Johannes, zur Linken der heilige Nikolaus: unstreitig das schönste Bild von Perugino in der Pinakothek. Es macht einen imposanten Eindruck durch seine unbeschreibliche Ruhe und religiöse Tiefe, und beweist unumstößlich, mit welcher Klarheit das innere geistige Auge von Perugino seinen Vorwurf überschaute, und mit welcher großen technischen Fertigkeit er das Gefühlte wiedergab. Das auf der Erde liegende Christuskind hat alle Empfindungen der drei andern Per-

sonen zu sich hingezogen; sie alle verehren in ihm den künftigen Erlöser von den Sünden; Maria ist überdieß noch ganz besonders vom Muttergefühl ergriffen; in Johannes spricht sich neben der feierlichen Stimmung ungeheuchelte Demuth, in Nikolaus Ernst und Kraft aus. Besonders des letztern Charakter ist meisterhaft und würde selbst von Raphael schwerlich gediegener ausgeführt worden sein. Mit dem Gehalt dieses Bildes harmonirt die technische Behandlung vollkommen; Köpfe, Figuren, Gewänder, alles ist mit der größten Reinheit, Festigkeit und Einfachheit gemalt. Perugino hat sich in diesem Bilde nach unsrer Ansicht den Siegeskranz errungen.

Wir schließen anmit unsere Betrachtungen über den Königssaal, um an Perugino einen vorzüglichen Schlußstein zu haben und um nicht zu minder Geist- und Kunstreichem herabsteigen zu müssen.

Es folgt die Prüfung der Cabinette; indessen laden wir, um bei dem ersten Cabinette anfangen und zugleich einen Rückblick auf die bereits beschriebenen Gemälde werfen zu können, den Leser ein, mit uns noch einmal alle Säle zu durchwandern, und jedem der eingesehenen Stücke wieder einen, wenigstens flüchtigen, Blick zu gönnen.

Wir treten also mit No. 594 die hl. Jungfrau von Perugino die Rückreise an und machen in diesem neunten Saale nochmals auf folgende Bilder aufmerksam: 592 die hl. Jungfrau v. Titian, 589 die hl. Jungfrau v. Luini, 588 die hl. Familie v. Raphael, 587 die hl. Jungfrau v. Francia, 586 Portrait v. Giorgione von ihm selbst, 585 Raphaels Portrait von ihm selbst, 584 die hl. Katharina v. Luini, 583 die hl. Jungfrau u. s. f. von Francucci, genannt da Imola, 579 die hl. Jungfrau v. Francia, 578 der heil. Joseph von Andrea del Sarto, 577 weibliches Portrait v. Moroni, 567 die hl. Jungfrau von L. da Vinci, 561 die hl. Jungfrau von Perugino,

554 die hl. Jungfrau v. Porta, 552 die hl. Familie von Andrea del Sarto, 551 die heil. Jungfrau v. Perugino, 550 die hl. Cäcilia von L. da Vinci, 548 die hl. Jungfrau v. Andrea del Sarto, 538 die hl. Familie von Raphael.

Im achten Saale citiren wir nochmals: 536 Dornenkrönung Christi von Carravaggio, 531 Himmelfahrt Mariä v. Guido Reni, 528 Venus und die Bacchantin v. Titian, 520 Venus und zwei Liebesgötter von Annibale Carraccio, 496 ein unbekanntes Portrait von Titian, 493 idem von demselben Künstler.

Im siebenten Saale: 488 die hl. Jungfrau v. Vasari, 487 ein weibliches Portrait v. Bordone, 475 die hl. Magdalena v. Carlo Dolce, 474 Vergänglichkeit der Welt v. Giorgione, 473 die hl. Jungfrau v. Correggio, 472 Genrebild v. Rotari, 471 Portrait des P. Aretino von Titian, 470 Unschuld (Allegorie) von C. Dolce, 457 die hl. Jungfrau von C. Dolce, 456 Bildniß eines Geistlichen von Moroni, 454 die heil. Jungfrau v. Titian, 440 weibliches Portrait von Paul Veronese.

Im sechsten Saale: 423 Seestück von Claude Joseph Vernet, 419 der Sturm, von demselben Künstler, 418 Landschaft in der Abendbeleuchtung v. Claude Lorrain, 414 Sonnenaufgang v. Vernet, 413 Landschaft bei der Morgenbeleuchtung von C. Lorrain, 408 Seestadt im Brand von Vernet, 404 der Morgen von C. Lorrain, 399 der Morgen von Vernet, 382 Genrebild v. Murillo, 376 Genrebild v. Murillo, 375 idem von demselben, 374 Kardinal Rospigliosi v. Velasquez, 363 Genrebild v. Murillo, 354 idem von demselben.

Im fünften Saale: No. 353 männl. Portrait von van Dyck, 351 Herzog Wolfgang Wilhelm von demselben, 349 weibl. Portrait und 343 männl. Portrait, beide angeblich v. Rembrandt,

341 männl. Portrait von v. Dyck, 337 van Dyck's Gemahlin von ihm selbst, 335 Gattin des Malers Flink von Rembrandt, 329 Portrait des Malers Flink, von demselben, 327 Bildhauer Colin de Nolé von v. Dyck, 321 Bürgermeisterin von Antwerpen und 319 ihr Gemahl, beide von v. Dyck, 318 Genrebild von Flink, 311 und 303 Thierstücke von Snyders.

Im vierten Saal, worin alle Gemälde von Rubens sind, heben wir nochmals heraus: No. 283 Franziskanermönch, 268 Kindergruppe, 266 Christus und die Sünder, 263 das jüngste Gericht, 261 des Künstlers und seiner Gemahlin eigenes Portrait.

Im dritten Saale: No. 217 Isaak von Flink, 215 Portrait des Kupferstechers Malery von van Dyck, 213 van Dyck's eigenes Portrait von ihm selbst, 212 Portrait des Thiermalers Snyders von v. Dyck, 211 Speisekammer von Snyders, 202 Rembrandts eigenes Portrait von ihm selbst, 199 Bildniß des Organisten Liberti von v. Dyck, 191 männliches Portrait von Rembrandt, 184 die hl. Maria mit dem Kinde von v. Dyck, 182 männl. Portrait von demselben.

Im zweiten Saale: No. 161 Portrait des Malers Graf von ihm selbst, 160 Portrait des Malers Oefele von ihm selbst, 159 ein Kapuzinermönch von Raph. Mengs, 157 Portrait von Mengs von ihm selbst, 156 Bildniß der Angelica Kaufmann von ihr selbst, 112 Thiere von Mignon, 109 Früchte u. dgl. von demselben, 97 Calvins Portrait von Holbein dem jüng., 77 männl. Portrait von demselben.

Im ersten Saale: No. 71 Petrus und Johannes und No. 76 Paulus und Markus von Dürer, 56 die Ehebrecherin vor Christus von Lucas Kranach, 46 die hl. Elisabeth von Holbein dem ältern, 40 die hl. Barbara von demselben, 17 Kreuztragung Christi, angeblich von Dürer, 3 ein Ritter von Dürer,

2. Erweckung einer Scheintodten von Böhm; 1. ein Ritter wieder von Dürer.

Im Saal der Stifter haben wir als vorzügliche Portraits herausgehoben, dasjenige des vorherigen und das des jetzigen Königs, beide vom Hofmaler Stieler.

Wenn wir unserm Leser zu rathen haben, so setzt er seine Betrachtungen in den Cabinets jetzt nicht unmittelbar fort, sondern macht einen Halt. Er kommt in eine ziemlich veränderte Kunstsphäre, zu der altdeutschen und niederländischen Schule und bedarf der Erholung, um die vielen noch zu prüfenden Gemälde gehörig genießen zu können. Es schadet aber dem günstigen Eindrucke der Bilder nichts so sehr, als wenn man schon mit überreizten oder abgespannten Nerven vor sie hinsteht: ein ungetrübter fester Blick ist dann zumal physisch unmöglich. Zudem prägt sich das, was man mit geschwächter geistiger Kraft betrachtet, dem Gedächtniß nicht so scharf ein und geht leicht wieder verloren, so daß man in keiner Beziehung mit forcirtem Studium der Gallerie etwas gewinnt. Wir rathen also, in angemessenen Unterbrechungen dasselbe vorzunehmen und nie länger als etwa zwei Stunden auf einmal sich damit zu befassen.

Cabinet I. Die Bilder in diesem Cabinet sind aus der altniederrheinischen Schule, die meisten ungefähr aus der Mitte und dem Ende des 14ten Jahrhunderts. Byzantinischer Styl herrscht darin vor, und man kann ihnen weder große Originalität noch vollständige technische Ausbildung zugestehen. Die Mehrzahl derselben rührt von unbekannten Meistern her; einige sind von Wilhelm von Köln (blühte um 1380) gemalt, wie z. B. No. 1 der heil. Benedikt, Philipp, Mathias und Jakob der Jüngere; No. 2 Bartholomäus, Simon, Mathias und Bernard, No. 10 Antonius, Papst Cornelius und die heil. Magdalena, No. 13 die heil. Veronika mit dem Schweißtuche; No. 14 die heil. Catharina, Hubertus und Quirinus. Zwar läßt es der Katolog des H. v. Dillis sehr

unbestimmt, ob die beiden letztern von Wilhelm v. Köln abstammen; bei No. 14. zweifeln wir weniger, als bei No. 13, welches sich in der Behandlung sehr von den übrigen bezeichneten Bildern unterscheidet. Während in den letztern noch offenbare Verzeichnungen vorkommen, die meisten Figuren steif und unbeholfen, die Hände u. dgl. durchgehend unförmlich und schlecht, und nur einzelne Köpfe ausdrucksvoll, gediegen und partieenweise gut gemalt sind: finden wir in No. 13 (Veronika) eine ganz naturgemäße, ungekünstelte Auffassung und eine fertige, geschmeidige und zugleich körnige Malerei, auch edle Formen des ganzen Kopfes, wie seiner einzelnen Theile. Sogar die Hände sind gut gezeichnet und aller äußere Prunk, auf welchen in manchem altdeutschen Bilde so gar viel Studium und Mühe verwendet wird, ist hier vermieden. Der Künstler hat die heil. Veronika in dieser einfachen Darstellung würdig gegeben, so daß wir dasselbe für das beste Bild im ersten Cabinette und für eines der vollendetsten aus der damaligen Zeit überhaupt ansehen. In allen übrigen bezeichneten Gemälden kommen, wie gesagt, einzelne gute männliche Köpfe vor, aber sie sind nicht frei von Manier.

Cabinet II. Abermals Bilder aus der niederrheinischen Schule, jedoch aus dem fünfzehnten Jahrhundert, meistens von Israel von Meckenen, auch Mecheln genannt (geb. zu Bocholt 1440, † 1503). Sie tragen ebenfalls noch nicht jene spätere Gedankenfülle der altdeutschen Kunst in sich; mehr die Einzelnheiten, als der Totaleindruck wirken günstig auf das prüfende Auge. Wir finden, daß die männlichen Köpfe (besonders das Gesicht Josephs in der Vermählung Marias No. 20) charakteristisch und fleißig, die Stoffe reich und brillant gemalt, aber die Compositionen und die Figuren im Durchschnitt steif und unbeholfen sind.

In No. 24, einem Bildniß von Hans Burgkmayr (geb. zu Augsburg 1473, † 1559), darstellend den heil. Liborius und den heil. Eustach ist die eine Figur, welche die Bischofsmütze trägt,

ziemlich gelungen; die Gewänder und Stoffe sind mit großer Pracht und Klarheit gemalt.

Kabinet III. Hier begegnen wir mehreren trefflichen Bildern von Johann van Eyck (geb. zu Maaseyck 1370, † 1442), z. B. No. 36, die Anbetung der heil. drei Könige, die überhaupt zu den besten Produkten der niederdeutschen Schule gezählt werden darf. Zwar gestehen wir unverholen, daß das Christuskind, hölzern und unästhetisch, wie es ist, keinen höhern oder überhaupt nur angenehmen Eindruck hervorbringen kann: dagegen anerkennen wir als Vorzüge dieses Bildes: erstlich die Composition, in welcher Leben und Gedankenreichthum entwickelt, jedem Individuum eine Handlung angewiesen ist; sodann hat die Conception Zusammenhang und Schluß; wir sehen nicht bloß einzelne zerstreute, auf die Leinwand hingeworfene Figuren, sondern in einander greifende, einander ergänzende Gruppen; ferner sind die Köpfe der männlichen Figuren im Durchschnitt wahrhaft schön, von vielsagender Bedeutung und mit ausgezeichnetem Fleiße ausgeführt; weiter bewundern wir in Stoffen und Geräthschaften die Farbenpracht und die Beharrlichkeit in der Ausarbeitung, welche übrigens auch andern untergeordneten Dingen, z. B. dem ganzen Detail des Hintergrunds in gleichem Maaße gewidmet ist. Scharfe Kritiker werden Fehler in den Schenkeln der Knieenden tadeln; wir könnten sie nicht läugnen, glauben aber sie werden aufgewogen durch die bezeichneten Vorzüge, ja durch eine einzige schlanke Figur des Bildes, nämlich durch den dritten stehenden König (rechts im Bilde) im goldgewirkten Sammtkleide.

No. 37 die Darbringung im Tempel, ebenfalls von v. Eyck, gehört zu den bessern Compositionen, doch erreicht sie als solche die vorige nicht. Dagegen sind mehrere Einzelnheiten vorzüglich, wie die weibliche Figur links im Bilde im grünen Kleide; auch der neben ihr stehende Joseph im rothen Mantel hat viel Ausdruck und ist scharf gezeichnet; die Architektur im Bilde gut und genau.

No. 42 der hl. Lucas malt die hl. Maria mit dem Kinde von van Eyck. Der Kopf des hl. Lucas gediegen und charakteristisch. Das Uebrige kommt daneben nicht in Betracht.

Cabinet IV. Von dem Schüler van Eyks, dem geschickten Hemmling (geb. zu Damme, unweit Brügge zwischen 1420 und 1430, † 1499), einem der vorzüglichsten altdeutschen Maler, der außerordentlich feines Farbengefühl und große Gewandheit in Ausführung der männlichen Köpfe besaß, sehen wir hier mehrere Gemälde. Im Componiren hält er mit den damaligen Künstlern gleichen Schritt, welchen Zusammenhang, Haltung und Schluß größerer Bilder der unentdeckte Stein der Weisen zu sein scheint. Die specielle Würdigung nachfolgender zwei Bilder von Hemmling No. 44 u. 49 soll das Gesagte bestätigen.

No. 44. Die Israeliten wie sie das Manna sammeln. Die alten männlichen Gesichter sind zwar sehr ausdrucksvoll, die Haare mit seltener Sorgfalt, die Gefäße, die Stoffe vorzüglich schön behandelt. Aber der Zusammenhang des Ganzen fehlt.

No. 49. Die Anbetung der heil. drei Könige, ein Bild, in welchem sich viele aber nicht gehörig verarbeitete Gedanken aussprechen. Joseph, der das Weihgefäß des knieenden Königs in Empfang nimmt, mag sowohl rücksichtlich seiner Haltung als seiner Physiognomie die gelungenste Partie des Gemäldes sein. Die kostbare Kleidung dieses Königs ist bis in die kleinsten Details abermals mit ungeheurem Fleiße vollendet.

No. 50. Christuskopf in Lebensgröße auch von Hemmling, ein für die damalige Zeit gewiß ausgezeichnetes Christusbild. *) Ist auch die Modellirung nicht geschmeidig und weich, so drückt sich doch ein entschiedener Charakter, eine, Christus würdige, Conception darin aus. Die Formen sind regelrecht, selbst in der Malerei erken-

*) Man sieht an diesem und dem folgenden Bilde No. 54, daß ein Kopf oder eine einzelne Figur dem Künstler verhältnißmäßig weit weniger zu schaffen machte, als ganze Gruppen.

nen wir einen gewissen Styl, nicht bloß Manier. Die Färbung ihrer Anlage nach klar und rein, würde bei nur wenig veränderter Mischung, bei nur geringer Nachhilfe von Lichtpartieen einen lebhaften Eindruck hervorgebracht haben.

No. 54. Der heil. Christoph trägt das Christuskind durch die Meereswogen, wieder von Hemmling. Dieses Bild halten wir für das beste unter den bisher bezeichneten dieses Künstlers, welches namentlich auch Haltung und Schluß hat. Die Figuren sind durchaus naturgemäß und der heil. Christoph eine sehr bedeutsame Gestalt. Hemmling hat den großartigen, biblischen Gedanken eines Trägers des Christenthums deutlich in dieselbe zu legen gewußt, eines Trägers, der im schäumenden Meere mitten in den drohendsten Gefahren sorgsam und fest den hl. Christus (Allegorie auf seine Lehre, seine Ideen) bewahrt und schützt und mit Lebensgefahr an's sichere Ufer rettet. Der herkulische Bau Christophs deutet auch noch darauf, daß er eine starke, festtragende Säule des Christenglaubens sei und sein schöner Kopf zeigt an, daß er die geistigen Kräfte eines mehr als gewöhnlichen Vertheidigers der christlichen Religion besitze. Das Christuskind belohnt den treuen Träger mit der Verkündung, daß er für seine werkthätige Gesinnung den unsterblichen Namen eines Heiligen sich erwerben werde. So wenigstens fassen wir den Künstler auf. Sonst erzählt die Legende freilich, der heil. Christoph habe unbewußt über ein stürmisches Wasser das Christuskind getragen, unter dessen Gewicht er fast erlegen sei. An technischen Vorzügen ist das Bild reich. Dahin zählen wir die brillante klare Färbung, die frische Verarbeitung der Töne in Fleisch und Gewand, die naturgemäßen Formen in den Körpern, die reiche Draperie an Christoph, die ganze Haltung des Bildes, das durchsichtige bewegte Gewässer, die romantische Landschaft, die einen guten Schluß des Gemäldes ausmacht. Jeder Zug ist markig und kräftig, nicht steif und unbeholfen, — ein Vorzug, den man nur wenigen deutschen Bildern aus jener Zeit zugestehen kann.

No. 55. Abraham geht dem Könige Melchisedek entgegen; wieder von Hemmling. Beide Physiognomieen sind ausdrucksvoll und fleißig, die Kleidungsstoffe sehr schön gemalt, der Hintergrund gut, alles andere aber schwerfällig.

In No. 58, Christi Gefangennehmung von demselben Künstler, müssen wir wieder die Köpfe rühmen, die Figuren aber, wie die Conception für mangelhaft erklären.

No. 63. Die sieben Freuden der Maria und die Reise der heil. 3 Könige aus dem Morgenland, ein vorzügliches Bild von Hemmling, reich an Gedanken, angenehm durch die Einzelnheiten des Bildes, welches in vielfach interessante Gruppen zerfällt, ausgezeichnet mit Rücksicht auf Malerei, da jede einzelne Figur mit Miniaturvollendung ausgeführt ist, und historisch reichhaltig, da man an einem Bilde eine ganze Folge von Begebenheiten vor sich hat, eine poetische Lizenz, welche sich freilich der Künstler nur selten erlauben und dann jedenfalls so geistreichen Gebrauch davon machen soll, wie es hier geschah. Dieses Bild dürfte als das kunstreichste und werthvollste von Hemmling auf der Pinakothek gelten. Die einzelnen Details desselben zu durchgehen, würde uns zu weit führen, übrigens sind sie wirklich schon ohne nähere Erläuterung jedem, der die biblischen Ueberlieferungen kennt, verständlich.

Cabinet V. No. 70. Der Tod der Maria; die 12 Apostel sind um sie versammelt, von Schooreel (geb. zu Scooreel unweit Alkmaer 1495 † 1562), einem der tüchtigsten Meister der niederdeutschen Schule. Dieses Bild bewegt sich rücksichtlich der Gruppirung und Zeichnung mit ziemlicher Freiheit und Ungezwungenheit, den Figuren fehlt nicht Haltung, Handlung und würdiger Ausdruck. Dagegen ist die Farbenmischung nicht so rein, und der ganze Vortrag nicht so brillant, wie in van Eycks Bildern.

No. 79. Der heilige Hieronimus von Joh. van Mehlem (Geburt unbekannt, doch gehört er der Köllnischen oder Schooreel'schen Schule an). Das Motiv der Composition ist klar. Der Künstler

läßt den Heiligen Betrachtungen über die Vergänglichkeit des Lebens anstellen, indem er mit der Hand auf einen Todtenkopf hinweist. Der Ausdruck des Gesichtes und die Situation des Körpers entspricht diesem Motiv. Aber die Färbung, besonders in den Fleischpartieen, ist trocken.

No. 88. Portrait desselben Künstlers, von ihm selbst. Er wollte nicht nur in seinen Conceptionen, sondern auch in seinem Bildniß der Nachwelt sich als religiösen Mann zeigen: denn sein Ausdruck ist Gebet und Demuth. Uebrigens ziehen wir in technischer Beziehung dieses mit wenigen markigen Tönen angelegte und kräftig modellirte Bild dem hl. Hieronimus (No. 79) vor.

Cabinet VI. No. 95. Kaiser Heinrich der Heilige, von Hemskerk (geb. 1498, † 1541). Allegorie auf die Stiftung des Bisthums Bamberg durch Kaiser Heinrich. Die Figur des letztern ist recht verständig gedacht, ordentlich gezeichnet und gemalt; alles Uebrige im Bilde ist hölzern, unbeholfen oder unrichtig. Zur historischen Erläuterung diene, daß die weibliche Figur mit dem Kreuz die heil. Helena, die neben Heinrich knieenden Menschenkinder seine Söhne sind.

No. 104. Die hl. Katharina von Cocrie (geb. zu Mecheln 1497, † 1592). Seinem Geburtsort nach gehört er zwar zu der niederdeutschen Schule; allein seinen Studien in Rom, vorzüglich nach Raphael, verdankt er seine freiere Richtung. Diese Katharina ist in italienischem Styl ausgeführt, der Charakter in italienischer Weise aufgefaßt und von jenem warmen Gefühl begleitet, welches noch von keiner Nation ungekünstelter in der Malerei wiedergegeben wurde. Auch die Behandlung der Nebensachen ist undeutsch. Statt jener Masse von Zierrathen und Zuthaten in Stoffen u. dergl. trägt diese Katharina ein ganz einfaches Kleid, — ein rothes Mieder und einen blauen Mantel. Die Haare sind leicht und nicht geziert. (No. 103 die hl. Barbara, auch von Cocxie, scheint uns nicht mit No. 104 in Vergleich gesetzt werden zu können; abermals ein Beweis, daß die Künstler ihre starken und schwachen Momente haben.)

Cabinet VII. Einige ausgezeichnete Bildnisse von Dürers Hand, welche wir jetzt vornehmen, geben uns einen Begriff, wie hoch er über den meisten seiner deutschen Collegen hervorragte. Zwar möchten wir dieß nicht aus No. 120, einem übrigens keineswegs geringen Portrait — Oswald Krel darstellend — auch nicht aus No. 123 Joachim und Joseph, demonstriren, obgleich der Kopf des erstern (im goldenen Uebermantel) jedenfalls von mehr als gewöhnlicher Conception zeugt. Aber als klassisch betrachten wir No. 124 das eigene Portrait von Dürer. Mit welcher Gewalt regiert er da nicht seinen Pinsel, wie schön hat er nicht das Geistige in der menschlichen Form ausgeprägt! Dürers ganzes Ich liegt in ergreifenden Zügen offen vor uns: es ist der durchdringende Charakter, vor dessen Geist sich die Plagen, welche den mittelmäßigen Künstler gewöhnlich hart verfolgen, wie Nebeldünste vor der Sonne zertheilen; der rege Geist, welcher nicht ruht, bis er den Gegenstand, den er uns schildern will, ganz so, wie ihn sein geistiges Auge gesehen, auf die Leinwand gebracht hat. — Dürer, als er dieses Portrait malte, stieg gleichsam in seine innerste Tiefe hinein und holte uns dort sein Wesen heraus. Darum erscheint er auch so groß, so edel, so würdig. Das Auge verräth Feuer, Ernst und Forschungsgeist; die hohe Stirne, die wohlgebildete Nase deuten auf den edlen Sinn Dürers; der Mund ist milde, als wollte er uns schonende Beurtheilung Anderer anempfehlen; das starke Kinn, der kräftige Bart, das wallende Haupthaar sind bildliche Ausleger der unentwegbaren Energie Dürers. So die einzelnen Theile, wie den Totaleindruck auffassend, fühlt gewiß jeder Betrachtende das Imposante dieses Portraits. Dabei ist die Malerei an sich vorzüglich und gleichsam plastisch. Die Töne sind klar und so scharf, daß sie an der äußersten Gränze des Scharfen, außerhalb welcher alsobald das Harte beginnt, angekommen sind. Der einzelnen Mitteltöne wendet Dürer weit mehrere an, als wir in andern guten Portraits etwa von Raphael finden; allein sie sind durchaus ge-

schickt gehandhabt, von unruhigen oder unreinen Stellen frei und daher nicht zu tadeln. Jeder halbe Künstler aber hätte sich gewiß in diesen vielen Verbindungstönen wie in einem Labyrinth verwirrt; Dürer hielt den Ausgangsfaden fest. Nur Eines in diesem Portrait ist nicht glücklich ausgefallen, die Hand.

No. 127, ebenfalls von Dürer: Simeon und der Bischof Lazarus. Der Kopf des letztern, im Bischofsornat, darf als ächt Dürerisch bezeichnet werden, wenn auch im Uebrigen, wie Hr. v. Dillis anzunehmen scheint, niederrheinische Einwirkung in dem Bilde erkennbar ist. Namentlich die Augen in Lazarus sind mit solcher durchdringenden Schärfe und mit so vielsagendem Blicke gemalt, wie sie gerade als ein charakteristisches Kennzeichen in Dürers Bildnissen vorkommen. Solche Augen geben jeder Physiognomie sofort etwas Bestimmtes, Entschiedenes.

No. 128. Bildniß des alten Dürers (des Vaters), von unserm Dürer gemalt, abermals eine geniale, durchaus geistige Auffassung; Leben und Wahrheit sprechen aus diesem ganzen Kopfe, und abermals bewundern wir jene vielsagenden, die Seele des Originals uns mittheilenden Augen.

No. 133. Portrait eines unbekannten Mannes von Hans Asper (geb. in Zürich 1499, † 1571). Dieser Künstler hat als Portraitmaler einen gegründeten Ruf. Es existiren viele Bildnisse von seiner Hand, welche sich mit den bessern von Holbein, den er vorzüglich nachahmte, auf gleiche Linie stellen lassen. (Dahin rechnen wir unter andern ein Bildniß von Zwingli auf der Stadtbibliothek in Zürich.) Das Portrait, welches wir hier vor uns haben (133), ist fleißig gemalt, wenn auch nicht so ausmodellirt, wie man es jetzt von einem Portraitmaler fordert. Färbung und Auffassung überhaupt athmen viel Wahrheit und Kraft, so daß man unter solchen Umständen leicht einige harte Stellen übersieht.

No. 134. Ein männlicher Kopf von Heinrich Aldegraever, auch Albert von Westphalen genannt, Schüler von Dürer, eine Zeitlang Maler, dann Kupferstecher (geb. in Soest 1502 † 1562). Auch dieses Bild zeichnet sich durch seine entschiedene und reine Behandlung aus, und dürfte jedem Akademiker zum Studium und zum Copiren empfohlen werden. Scharfe Zeichnung und feste Darstellung spricht aus allen Zügen.

No. 149. Das Portrait des Kanzlers von Flandern, Johann von Carondolet, von H. Holbein, dem jüngern, eines der besten Bildnisse dieses Meisters, da nicht nur seine bekannte solide Darstellungsweise, sondern auch eine sehr sorgfältige, schöne Modellirung sich darin findet, wie sie zwar meistens, doch nicht immer in seinen Portraits vorkommt. Auch die ganze Anordnung hat Bewegung und Ausdruck. Die Kleidung macht sich recht malerisch, die Hände sind zart und rund.

Cabinet VIII. No. 175, Brustbild eines alten Mannes und 187, Portrait einer alten Frau von Balthasar Denner (geb. zu Hamburg 1685, † 1749). Diese Bildnisse verdienen mehr als Produkte eines ungeheuren Fleißes, denn als große Kunstwerke betrachtet zu werden. Kunststücke dürfte man sie nennen, denn in der That ist es kunstreich, alle halb verborgene Einzelnheiten der menschlichen Haut ihr gleichsam mit der Loupe herauszulocken und in sichtbarer Form auf die Leinwand zu bringen, die kleinsten Fasern und Fältchen in der Haut, ja sogar die Haare in den Augenwimpern und dem Barte zu zählen und mit Aengstlichkeit in ganz gleicher Zahl wieder zu geben, wie dies hier der Fall ist. Ein solches Verfahren nützt aber nichts, schadet vielmehr dem Totaleindrucke und erscheint auch im Einzelnen zum Theil wenigstens als unnatürlich, weil dem unbewaffneten Auge die Poren der Haut sich niemals so detaillirt und ausdrücklich öffnen, wie uns Denner dies malt. Es sieht darum auch namentlich der lederne Teint der alten Frau nicht nur unästhetisch, sondern fast ekelhaft aus und all' die Oelminiaturar-

heit, die auf ein lebensgroßes Bild angewendet wird, ist ein unverdienstliches, keinen wahrhaft künstlerischen Zweck erfüllendes Werk. Wenn Denner in seinem ganzen Leben nur Ein Bild so gemalt hätte, so würden wir es für ein Erzeugniß von Laune und Witz halten: aber da die Fama von ihm sagt, er habe vielmehr sein ganzes Leben nur auf solche Manier-Bilder verwendet und nur wenige Stücke zu Stande gebracht und an den beiden, welche wir hier vor uns sehen, 8 Jahre gearbeitet, so erscheint er uns nicht als ein großer Künstler, sondern höchstens als ein Kunstprosektor, der Alles erst in tausend Einzelnheiten seciren muß, und eine Gesammt-Auffassung des Bildes gar nicht kennt.

No. 179. Eine Handelsfrau in ihrem Verkaufgewölbe beschäftigt, von einem neuern Künstler, Jak. Dorner dem ältern (geb. zu Ehrenstätten im Breisgau 1741, † 1813), ein gutes Genrebild in niederländischem Styl, fleißig gemalt, verständig componirt und gut gehalten.

No. 185. Musikalische Unterhaltung von Caspar Netscher (nach den Einen zu Heidelberg, nach Andern zu Prag geboren 1639 † 1684, Schüler v. Terburg und Dow). Es gilt von ihm, was von dem meisten bessern niederländischen Künstlern, daß ihre Arbeiten zwar an innerm tiefen, geistigen Gehalt nicht sehr reich sind, daß sie aber Scenen aus dem täglichen, besonders dem häuslichen Leben anziehend, geschmeidig, gefällig und wahr darzustellen wissen, und in äußerlicher Anordnung und Ausschmückung ihrer Gemälde, in Ausmalung von Kleidungsstoffen u. dgl. sehr geschickt sind. Fassen wir No. 185 ins Auge, so werden wir von dieser Conception Netschers nicht gerade hingerissen, aber sie spricht uns doch an, sie gefällt uns wohl; denn die Figuren sind recht hübsch, jede an ihren passenden Platz hingewiesen, die Köpfe niedlich und das Atlasgewand der Sängerin glänzend und täuschend wahr ausgeführt.

No. 188. Eine junge Dame reicht ihrem Papagey eine Mandel, von Franz van Mieris dem ältern (geb. zu Leyden 1635, † 1681), einem der vorzüglichsten Niederländer, dessen Pinsel wir noch aus mehreren folgenden Exemplaren kennen lernen werden. Doch scheint er nicht immer gleich aufgelegt zur Arbeit gewesen zu sein. Das bezeichnete Bild gehört zu den guten: sein Hauptvorzug besteht in der so einfachen natürlichen Darstellung, als fleißigen Ausarbeitung.

Cabinet IX. Zu den besten Bildern in diesem Cabinette gehören nach unserm Dafürhalten einige Landschaften von Johann Breughel genannt Sammtbreughel (geb. in Brüssel 1560 nach Andern 1589, † 1642 od. 1625). Dahin zählen wir namentlich No. 198, Landschaft, von einer besuchten Landstraße durchschnitten; 205, Dorf an einem Flusse, Fischverkauf; 222, Waldweg von vielen Wagen befahren, rechts ein anmuthiges Thal; 230, ein hochgelegenes Dorf, durch welches Reisende ziehen. In allen diesen Bildern entwickelt Breughel poetisches Talent und eine geniale, von flacher Landschaftmalerei sich sehr unterscheidende Auffassung. Es geht ein anmuthiger, lieblicher Geist durch seine Thäler und Flußgegenden, ein freier Odem erfüllt seine Hügel und Haine, und das Edelste der Schöpfung, der Mensch, wird handelnd und lebendig von ihm dargestellt. Breughels Figuren haben wirklich höhere Bedeutung, als die einer bloßen Staffage, es liegt in denselben viel Charakteristik. Zu diesen Vorzügen kommt noch eine äußerst reine technische Behandlung. Es ist sowohl das Untergeordnetste, wie die Hauptpartieen seiner Bilder mit der äußersten Sorgfalt ausgeführt, die Köpfe in den Figuren sind häufig Muster von Miniaturmalerei in Oel, die Farben in Gewässern, in Luft, in Baumschlag überall durchsichtig und klar und nirgends findet man unverständliche Töne. Von einigen (nicht bezeichneten) Bildern Breughels in diesem Cabinette wüßten wir dasselbe Lob nicht zu machen, wie von obigen mit der Nummer des Catalogs angeführten.

Mehrere Stücke von David Teniers dem jüngern (geb. zu Antwerpen 1610, † 1690 oder 1694) in diesem Cabinette, wie 191, 193, 210, 211 u. s. f. könnten wir nicht unter die vorzüglichen Kunstwerke zählen, da ihr Gegenstand sich ausschließlich auf gemeine Kneipscenen, in denen wir weder Genialität, noch auch nur Witz finden, beschränkt.

Cabinet X. Von demselben jüngern David Teniers (dem Schüler seines Vaters) treffen wir hier zwei Bilder an, die zwar beinahe in das Genre der eben berührten Weinhausscenen gehören, indessen doch darum einen höhern Rang einnehmen, weil sie gewissermaßen Nationalportraits sind. Wir meinen No. 248, tanzende und spielende Bauern und 249, eine Hochzeit, Gelage im Freien und Tanz. Hier werden wir so recht mitten in die Flamändische Menschennatur versetzt und die Darstellung ist so natürlich, daß man die Tanzenden mit ihren plumpen Füßen den Takt schlagen, die Jauchzenden aus ihren breiten Mäulern glaubt brüllen zu hören. Freilich, wo der Künstler solche vierecktigte Modelle zum Muster nimmt, da kann keine ästhetische Feinheit herauskommen und wir würden bedauern, wenn die Kunst nur nach solcher Originalität strebte. Allein hie und da darf ein solches Charakterstück gleichsam als Lehre, wie gering der Sprung von der natürlichen Auffassung zur Karrikatur ist, genauer geprüft werden. Hier finden wir den flamändischen Bauer noch, wie er lebt: eine Linie weiter würden wir ihn als Karrikatur antreffen. Uebrigens sind auch in diesen Bildern Einzelnheiten schon über jene Linie hinausgerathen; doch ist der Gesammteffekt gut. Was die Malerei betrifft, so kann man Teniers eine große Fertigkeit und Leichtigkeit nicht absprechen. Seine Bilder scheinen gleichsam dem Pinsel schnell diktirt und von diesem getreu nachgeschrieben zu sein. — Die Zechstube No. 252, gehört unter die ordinären Kneipstücke.

No. 251, eine Winterlandschaft von Isaak von Ostade (geb. zu Lübeck 1612, starb jung, die Jahrzahl ungewiß), ist äußerst ruhig gehalten und niedlich gemalt.

Cabinet XI. Hier begegnen wir vorerst mehreren Bildern Rembrandts. No. 254 das Bildniß eines alten Mannes in rother Kleidung (sehr gut, der Kopf mit ächt Rembrandt'scher Kraft ausgeführt); dann folgen mehrere Tableaux aus der biblischen Geschichte, nämlich: 256, Geburt Christi, 257, Kreuzabnahme, 258, Aufrichtung des Kreuzes, 259, Auferstehung, 260, Grablegung. Alle diese Compositionen sind als solche von Werth; eine lebendige Phantasie, geniale Zeichnung, die das Schwierige aufsucht und es gewandt bezwingt, Concentrirung einiger Hauptideen auf Einen Punkt, effektvolle Beleuchtung sind unverkennbare Vorzüge dieser Bilder: aber als Gemälde lassen sie noch viel zu wünschen übrig, und sind mit Ausnahme von 258, Aufrichtung des Kreuzes, mehr als fleißige Skizzen, denn als ganz fertige Stücke zu betrachten. Allein die Eigenschaft eines tüchtigen Historikers könnte Rembrandt nicht abgesprochen werden, wenn man selbst nur diese historischen Bilder von ihm besäße.

No. 264. Männliches Portrait ebenfalls von Rembrandt, äußerst leicht und sicher angelegt und mit Wenigem zusammen gearbeitet.

No. 265. Bildniß eines Malers vor seiner Staffelei von Gerard Dow (geb. zu Leyden 1613 † 1680), einem der vorzüglichsten niederländischen Meister, wovon gerade dieses Bild Zeugniß giebt. Es ist darin alles mit größter Zierlichkeit behandelt, und die Emsigkeit, mit der der Alte malt, so geschickt dargestellt, daß man einen wirklich Malenden vor sich zu sehen glaubt. Dow ist offenbar in die menschliche Natur ganz eingedrungen, seine Köpfe sind nicht oberflächlich, oder hohl, wie man sie zuweilen in den elegantesten, mit der größten Propretät und Feinheit gemalten an-

dern niederländischen Bildern findet. Es steckt bei ihm hinter der schönen Schaale meistens auch ein guter Kern.

Von allen seinen Bildern möchten wir dies zwar nicht behaupten (z. B. No. 266 und 271 scheinen uns nicht sehr vielsagend zu sein), aber No. 272, Dow's eigenes Bildniß unter einer offenen Halle, (Kniestück ¼ lebensgroß), ist recht natürlich aufgefaßt und trägt einen entschiedenen innern Charakter. In dieser Physiognomie liegt etwas Vornehmes, Behagliches und Keckes, es ist nicht eine Alltagsnatur. Dabei erscheint der Vortrag so glänzend, so fein, so saftig, wie man ihn etwa in sehr gelungenen Emailbildern zu treffen pflegt.

Da wir es gerade mit G. Dow zu thun haben, so wollen wir auch noch seine übrigen, nach unserer Ansicht besonders bemerkenswerthen Arbeiten in diesem Kabinette berühren, nämlich: No. 277, eine Dame am Toilettentisch; die Beleuchtung meisterlich, Dow scheint gleichsam die Sonne durch das offene Fenster hereingerufen zu haben und man meint, sie sei nur gekommen, um einen Augenblick sein Bildchen zu beleuchten und dann gleich wieder zu verschwinden, so durchsichtig ist diese Beleuchtung gehalten. No. 284, der Quacksalber, wie er der gaffenden Menge seine schlechte Waare anpreist, ein größeres Bild, worin ungemein viel Lebendigkeit, Handlung, Vielseitigkeit herrscht; dabei hat das Bild treffliche Haltung und festen Zusammenhang, alles greift in einander und geht auseinander heraus. Die Färbung ist warm, ohne grell zu sein und der Pinsel überall äußerst keck und rein. Unbegreiflich, daß der Künstler nicht einsah, er müsse den guten Eindruck durch die Stellung, welche er dem Kinde und die Arbeit, welche er der geschäftigen Mutter im Vordergrunde anweist, nothwendig stören. Solche Abschweifungen von der Aesthetik sollten einem Dow nicht passiren. No. 288, eine alte Frau am Eßtische, wieder vorzüglich schön vom Fenster her beleuchtet; endlich No. 289, eine alte Frau schält Aepfel, ein recht getreues, charak-

teristisches Bild eines fleißigen Mütterleins, die in Zufriedenheit genießt, was ein hohes Alter und ein hinreichendes Vermögen ihr zulassen. Mit großer Sorgfalt und Klarheit sind alle Nebensachen, Geräthschaften, Lebensmittel u. s. f. gemalt.

Bevor wir aus diesem Cabinette treten, müssen wir noch einige Bilder nachholen, als: No. 275, zwei Knaben, von denen der eine trommelt, der andere die Pfeife bläst, von Wilhelm Mieris (dem Schüler des ältern Mieris, geb. zu Leyden 1662 † 1747), zwei charakteristische Jungen, die eine rechte Freude über ihre musikalisch-militairische Geschicklichkeit haben, und denen das innere Vergnügen aus den muntern Gesichtszügen lustig herausschaut. Die Malerei ist so fein als scharf und saftig.

No. 287, ein in Ohnmacht gesunkenes Frauenzimmer von Franz von Mieris dem ältern. Der Gegenstand ist nicht gerade anziehend, indem jede weibliche Figur in diesem todtenähnlichen Zustande alle Reize verliert: doch sieht man dem Arzte und den übrigen Personen an, daß die Ohnmacht nicht gefährlich ist und daß die Kranke davon kommt. Man kann von diesem Bilde in Wahrheit sagen, die Ohnmacht sei gut gemacht. Vorzüglich schön, ja täuschend wahr ist das Atlaskleid und anderes dieser Art gemalt.

Cabinet XII. Hier stehen wir zum zweitenmal vor lauter Bildern des unerschöpflichen Rubens. Doch sind die meisten theils nur halb ausgeführt, theils offenbar nur Skizzen, so daß wir unsern Zweck, dem Laien das Beste zu bieten, festhaltend, hier nur kurze Zeit uns zu verweilen brauchen. Ein vortreffliches Bild ist No. 292: Zwei Satyren. Das Sinnliche, Wollüstige spricht sich besonders bei dem einen, der lachend die Trauben in der Hand hält, auffallend stark aus, und man kann das Mittelding zwischen Mensch und Bock, wie wir die Faunsnatur uns denken, schwerlich origineller ausdrücken. Auch der Pinsel ist in diesem Bilde zu loben. Die mit großer Sicherheit und Klarheit angelegten Haupttöne sind mit weichen, zarten Uebergängen schön in einander ge-

fügt und mit wenigen zeichnenden Strichen zusammenmodellirt; die Conturen scharf und ausgeprägt.

Die auf das Haus Medicis sich beziehenden Skizzen, wovon die kolossal ausgeführten Gemälde im Pariser-Louvre hangen, zeigen wir hier nur im Vorbeigehen dem Leser, damit er sich daraus, wenn es ihm nicht schon bewiesen sein sollte, überzeugen könne, mit welcher unbegreiflichen Schnelligkeit und Leichtigkeit Rubens mit dem Pinsel scizzirte. Wir zweifeln nicht, daß er alle diese Pinselzeichnungen so zu sagen in einem Zuge auf die Leinwand brachte und doch sieht der Kenner recht gut, was der Künstler darin ausdrücken will und wie das Gemälde ausgeführt, sich ungefähr gestalten würde. Diese Skizzen zur Verherrlichung des Hauses Medicis sind bezeichnet mit den Nummern: 294, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 310, 311, 312, 314, 315, 319, 320, 321.

Noch berühren wir einzelne Rubens'sche Portraits von mehr als gewöhnlichem Fleiße. In allen großen, wie kleinen Bildern, wenn Rubens sie ganz oder doch annähernd vollendete, zeigt sich die Gewalt seiner Kunst, die Meisterschaft, mit welcher er sich die Technik unterthan zu machen wußte. So scheinen uns No. 308, Bildniß eines jungen Mannes in rundem Hut, 322, männliches Portrait in schwarzer Kleidung mit einer goldenen Kette angethan; 327, Brustbild eines in Pelz gekleideten Mannes, der besonders eine interessante Physiognomie hat, endlich 328, Bildniß der Helena Formann, der zweiten Gemahlin von Rubens, — wir sagen, alle diese Bilder scheinen uns vorzüglich, weil sie mehr oder minder fertig und die Gedanken des Künstlers darin nicht bloß angedeutet, sondern ausgesprochen sind.

Cabinet XIII. Eine Reihe kleiner Bilder grau in grau, mehr Skizzen als fertige Bilder, von van Dyck (334—338 und 344—348) sind bemerkenswerth: besonders gefallen uns in der Anlage: 335 Portrait der Königin Maria von Medicis, 336 Bildniß des Abtes Alex. Scaglio, 346 Portrait des Prinzen Thomas

v. Carignan; sodann haben historischen Werth das Portrait von Gustav Adolph 338, dasjenige von General Tilly 347, und das Bild des Grafen zu Wallenstein 348.

No. 343. Brustbild von Peter Snayers, halb lebensgroß, von van Dyck, ist als ein durchaus vollendetes Bild zu den vorzüglichsten Arbeiten dieses großen Künstlers zu rechnen. In jedem Format weiß er gleich treffend den Stempel der Natur seinen Portraits aufzudrücken. Die ganze Haltung in dem kleinen Bild, die trotzige Miene, das stolze Schnurrbärtchen, das hoch getragene Köpfchen sind ganz vortrefflich. Die Malerei ist äußerst leicht, ohne flüchtig zu sein; so gestaltet sich dieses Bildchen zu einem höchst angenehmen, da auch die Physiognomie des Portraitirten etwas Anziehendes hat.

No. 357. Todte Feldhühner auf einem Tische, dabei allerlei Jagdgeräthe, von Wilh. v. Aelst (geb. 1620, † 1679), ein gutes Stillleben; — so nennt man nämlich die Gemälde, in denen todte Thiere und allerlei Geräthschaften zusammengestellt sind, — besonders die Feldhühner zierlich und gewiß nach der Natur gemalt.

No. 360. Ein Diener des Bacchus mit dem Pokale in der Hand, von Heinr. de Voys (geb. zu Leyden 1641, † 1698). Der Charakter eines Schlemmers ist deutlich ausgedrückt, ohne daß der Künstler, was sonst so häufig geschieht, sich verleiten ließ, zur Karrikatur seine Zuflucht zu nehmen: dabei ist das Bildchen mit der Feinheit und Klarheit eines guten Emailgemäldes ausgeführt.

Cabinet XIV. No. 391. Stillleben von Wilh. Gabron (geb. zu Antwerpen 1625, † 1679). Wir stellen an die Gemälde dieses Genre die Forderung der getreuesten Darstellung der gegebenen Gegenstände und einer reinen, klaren, fleißigen Malerei, welche Eigenschaften dieses Bild wirklich in hohem Grade in sich vereinigt. Die Metallgefäße, auch der Becher mit Wein, der Schinken, den man zerschneiden möchte, alles ist mit großem Fleiße und gewiß unter stets aufmerksamer Beobachtung der Modelle ausgearbeitet und überdieß das ganze Arrangement ungezwungen und gut berechnet.

Von den vielen Bildern des geschickten Philipp Wouwermans (geb. zu Harlem 1620, † 1668), der es verstand, die Natur auf anmuthigen Standpunkten aufzusuchen und mit poetischer Phantasie Einförmigkeiten zu ergänzen, und welcher die Staffage so ganz in seiner Gewalt hat, daß man ihn ebensowohl unter die Figuren- und Pferdemaler als unter die Landschafter einreihen kann, wollen wir einige, die uns besonders gelungen und anziehend zugleich scheinen, speciell anführen. Dahin zählen wir No. 397, einen Pferdestall (einige Reiter sind im Aufsteigen begriffen), ein Bildchen voller Leben und Handlung, worin die Situationen der Personen und Thiere ihr vernünftiges und richtiges Motiv haben; 398, am Ufer eines Flusses machen bespannte Wagen Halt, ein recht gemüthliches Tableau, in welchem eine ungemeine Ruhe herrscht; 403, ein Pferdestall, die Reiter sind schon zum Aufbruch bereit; das Motiv dieses Stücks ist, die Geschäftigkeit, das Treiben und Leben in einem Stalle darzustellen, was vollkommen gelungen ist; die Malerei elegant; 404, ein Fuhrmann tränkt seine Pferde am Bache, ein durch große ansprechende Einfachheit wie Zierlichkeit des Pinsels vorzügliches Bildchen; 427, Winterlandschaft (Schlittschuhlaufen); die Freuden und Leiden des Winters spiegeln sich in dieser humoristischen Darstellung ab. In der bunten Menge sehen wir rasche und ungeschickte Schlittschuhläufer, vor Kälte geschützte und frierende Menschen, kurz das ganze Leben auf der Eisbahn; 442 stellt uns das Trauerspiel eines eroberten, der Plünderung und dem Sengen und Brennen preis gegebenen Dorfes dar, in welchem die einzelnen Schreckensscenen, wie sie leider bei solchen Ereignissen vorkommen, die Mißhandlung der Gefangenen u. dergl. ergreifend geschildert sind und einen merkwürdigen Totaleffekt hervorbringen.

Cabinet XV. Ueber Wouwermans steht als Landschaftmaler der berühmte Ruysdael (geb. zu Harlem 1635 oder 1640, † 1681), von dessen Hand mehrere Bilder dieses

Cabinet zieren. Wir heben aber nur die, nach unserm Dafürhalten besonders gelungenen Stücke darunter heraus. No. 446, im Vordergrund kräftige Baumgruppen, die mit scharfem Pinsel hingemalt sind; der Waldbach, die Ebene, in der Ferne die Dorfkirche bilden angenehme, abwechselnde Partieen; 453, eine Anhöhe, über welche ein Fahrweg führt, macht die Hauptpartie des Bildes aus; der Baumschlag giebt auch hier im Vordergrund dem Ganzen eine gute Einleitung. Eine originelle aber gefällige Idee des Künstlers ist es, daß er die Landschaft oben mit dem hohen steilen Wege zu Ende gehen läßt und gleich mit der Luft beginnt. Man glaubt auf diese Weise zu sehen, wie sich der Weg auf der andern Seite des Hügels in's Thal herunterzieht; 469, Gegend an einem breiten Flusse, mit Bäumen und Hütten am Ufer. Dieses Bild enthält ein sehr klares, warmes, durchsichtiges Colorit.

Wir kehren um einige Nummern zurück zu No. 465, Portrait des Franz van Mieris, dem ältern, von ihm selbst. Eine sonderbare Idee zwar, daß sich der Künstler als Bacchant der Nachwelt überliefert und nicht vorzieht, sich der Attribute seines Künstlerberufes zu bedienen: aber abgesehen von dieser materiellen Auffassung ist das Bild ein mit Miniaturfleiß ausgeführtes Oelgemälde.

No. 467. Ein gepanzerter Soldat in nachlässiger Stellung von demselben Mieris. Das röthliche Auge, die üsirte Nase verrathen den alten Praktiker im Trinken, doch sind sie nicht so hergerichtet, daß nicht der ganze Kopf noch immer ein rechter Kopf bliebe. Die Nebensachen, Mütze, Küraß u. dergl. niederländisch-zierlich gemalt.

No. 470. Eine Dame, in weißem Atlas und rothem Pelzrock, erhält einen Brief; von Gerhard Terburg (geb. in Zwoll 1608, † 1681). Ein äußerst feines Bildchen. Wenn wir den Ausdruck brauchen dürfen, so will der Künstler dieser Dame, die er uns vorstellt, sich galant erzeigen, sie recht zart behandeln. Ihr Köpf-

chen (wie auch das der Zofe) ist nett und gefällig; Gewänder, Stoffe, Geräthschaften u. dgl. lassen mit Bezug auf fleißige Ausarbeitung und täuschende Wahrheit nichts zu wünschen übrig.

No. 473. Das Innere einer Kirche bei nächtlicher Beleuchtung von Peter Neef (geb. zu Antwerpen 1570, † 1651). Es scheint uns dieß eine der vorzüglichsten Architekturmalereien, die man irgend treffen kann, zu sein. Alle Verhältnisse der Bauart sind schon an sich hübsch, dann ist das ganze Bild mit solchem Fleiß und solcher Klarheit ausgeführt, daß man Geduld und Geschicklichkeit des Künstlers in gleichem Maße bewundern darf.

Cabinet XVI. In diesem Cabinet finden wir lauter Bilder von Adrian van der Werff (geb. unweit Rotterdam 1659, † 1722). Wir können diesem Künstler nicht den Geschmack abgewinnen, den Viele an ihm finden: er hascht zu viel nach Effekt, ist Manirist und sucht mit dem Glanz seiner Farben zu blenden. Seine Compositionen sind nicht selten steif, manchmal unverständlich. Zum Beweise aber, daß wir eben so wenig unbedingt verdammen, als unbedingt loben wollen, heben wir doch einige Gemälde von v. d. Werff in diesem Cabinette heraus, die uns besser scheinen, als die übrigen. No. 481, Christus, wie er von Pilatus dem Volke vorgestellt wird, welches sein „Kreuzige ihn" ruft. In dieser Composition ist Gehalt und Zusammenhang; der Ausdruck des leidenden Märtyrers contrastirt gut mit dem satanischen Hohngelächter der fanatisirten Menge, in der selbst bösartige Buben nicht vergessen sind; 485, Christus discutirt im Tempel zu Jerusalem mit den versammelten Schriftgelehrten. Auch diese Composition ist gelungen und stellt den jugendlichen Lehrer in ein sehr vortheilhaftes Licht, indem er offenbar die Alten an Weisheit weit übertrifft, was diese selbst fühlen und in allen ihren Zügen verrathen. Endlich zeugt No. 496, die Grablegung, von vielem Zartgefühl und feinem Sinn des Künstlers.

Cabinet XVII. No. 510, ein Fischhändler bietet einer Frau in ihrem Zimmer ein Stück Salm zum Kaufe an, von Franz van Mieris, dem ältern (geb. 1635, † 1681), ein lebendiges, einfach gehaltenes, und mit ausgezeichnetem Fleiß vollendetes Bildchen. Die Malerei läßt sowohl in den Figuren, als auch in allen Nebensachen (selbst in Korbwiege, Pantoffeln und Spielzeug) nichts zu wünschen übrig.

No. 530, in einer holländischen Bauernstube sitzt eine Frau mit dem Buche in der Hand von Peter van Hooghe (geb. in Holland 1643, † 1708), ein anspruchloses, durch seine originelle Beleuchtung bemerkenswerthes Bildchen.

No. 533, das Innere einer flamändischen Bauernstube, am Kamin eine Gruppe von Bauern von David Teniers, dem jüngern (geb. zu Antwerpen 1610, † 1690); die Gruppirung natürlich, die Malerei ziemlich fleißig, aber die Bauern nicht die schönsten Modelle.

Cabinet XVIII. Zwei Tableaux in Musivarbeit oder Mosaik, 536 und 537 in diesem Cabinette, verdienen nur als technische Produkte, die auf keinen geistigen Gehalt Anspruch machen können, Berücksichtigung. Es besteht diese musivische Arbeit darin, daß aus farbigen oder gefärbten Steinen, aus Glas- oder Marmorstücken, ja selbst aus Hölzern von verschiedener Farbe, Conturen und Töne so zusammengefügt und aneinander gelegt werden, daß sie auf eine gewisse Distanz den Effekt eines Gemäldes hervorbringen. Es ist dieses Genre eine Kunstspielerei, wie die Fabrikation der Gobelins in Paris, auf welche jährlich so große Summen verwendet werden.

Wenn No. 538, das Brustbild des hl. Johannes, in Fresko, wirklich von Raphael Sanzio ist, so kann man es jedenfalls nur als eine Skizze taxiren; besser gefällt uns No. 539 a, ein Engelskopf, auf frischen Kalk gemalt, von Correggio der zwar in Tönen und Ausmodellirung der Hauptbestandtheile

des Kopfes etwas matt, im Uebrigen leicht gehalten ist. Auch No. 539 b, der Kopf eines Mönchs, auf Kalk gemalt von Massaccio (geb. im Florentinischen 1401, † 1443), ist in Anlage großartig und in Zeichnung charakteristisch und fest.

Cabinet XIX. Hier begegnen uns die Urväter der italienischen Schule (aus dem 13ten Jahrhundert) Cimabue (geb. zu Florenz 1240, † 1300) und sein Schüler Giotto (geb. zu Vespignano 1276, † 1336). Wir können aber nicht in Bewunderung über ihre Darstellungsgabe, sofern ein Schluß auf dieselbe von den hier vorhandenen Bildern gezogen werden darf, gerathen und erkennen darin höchstens ein künstlerisches Streben. Bloß der kunstgeschichtlichen Merkwürdigkeit wegen citiren wir daher ein Gemälde von Cimabue No. 557, die hl. Jungfrau, und eines von Giotto No. 554, Franciscus Braccius.

Von besserem Styl und naturgemäßerer Auffassung ist ein Bild von Massaccio (demselben Künstler, der den Mönch im Cab. XVIII. gemalt hat), mit No. 550 bezeichnet, Allegorie: Glaube und Andacht. Der Kopf des Andächtigen mit gefalteten Händen ist recht brav; die hohe Stirne, die regelmäßige Nase, die Ruhe der Augen, der wohlgebildete Mund formiren ein harmonirendes Ganze von wohlthätigem Eindruck; auch die technische Behandlung ist nicht schlecht. Dagegen ist der andere Kopf verfehlt, denn es liegt beinahe der Ausdruck der Stupidität darin; die Hände endlich sind in beiden Figuren hölzern und lückenhaft. — Wer des Künstlers eigenes Bildniß von ihm selbst kennen lernen will, betrachte No. 549, einen Mann mit rothem Barret.

No. 560, der Kopf des hl. Franz von Assissi von Pacchiarotto (geb. in Siena 1500, Todesjahr ungewiß), ist mit viel Verstand und feinem Farbengefühl und Ausdruck gemalt.

Cabinet XX. Wir finden hier abermals berühmte Namen aus der italienischen Schule, und zwar aus der blühenden Periode, konnten aber nicht zu allen diesen Bildern ein rechtes Zutrauen

fassen; gerade an die Italiener stellen wir, da ihre Schule alle andern überstrahlt, (wie in den großen Sälen) die stärksten Forderungen. Daher wundere sich niemand, wenn wir mit Stillschweigen an Bildern von Michel Angelo, Sarto, selbst von Raphael vorbeigehen und es dahin gestellt lassen, ob der Ursprung erwiesen sei, oder ob die Periode des Künstlers, aus welcher das Bild stammt, seine Beschaffenheit erklärbar machen müsse.

So könnten wir unter den kleinen Bildern Raphaels in diesem Saale einzig in No. 578, Brustbild des Erzengels Michael, bepanzert, wirklich raphaelischen Geist, der sich immer eher empfinden als beschreiben läßt, raphaelische Klarheit und Präzision erkennen. (Die übrigen als Raphael bezeichneten Bilder tragen die Nummern 571, 576, 577, 583.)

No. 580. Maria hält das Jesuskind, dem der hl. Johannes eine Blume reicht, in ihrem Schooße, von Luini (Siehe Saal **IX**, No. 584 u. 589.); kleine Figur, der Charakter der Maria ist edel und tief, die Composition gefühlvoll, die Malerei voll Feuer.

No. 585. Amor, ein Papier vor sich haltend, ganze Figur von Correggio, ein Meisterstück rücksichtlich der Conception wie der leichten und zarten, technischen Behandlung. Ein rundes Köpfchen mit luftigem Haar, ein schlanker proportionirter, schöner Leib, wie wir ihn an einem frischen Knaben vom zarten Alter finden, ein paar weiche gedrechselte Arme und nette Händchen u. s. f. überall eine feine, geschmeidige, weiße Haut, alles vereinigt sich zu einem würdigen Amor oder zu einem schönen Modelle eines Kinderfigürchens. Dieses schwierige Genre wußte Correggio besonders geschickt zu handhaben.

No. 586. Brustbild einer weiblichen Figur von Julio Romano (eigentlich Pipi, geb. 1492, † 1546 zu Mantua, Schüler von Raphael*); es spricht sich darin ein sehr ernster Charakter aus,

*) J. R. Füßli nennt ihn in seinem Künstlerlexikon Raphaels „liebsten Schüler“.

der mit großer Bestimmtheit ausgeprägt ist. Wie in den meisten Bildern von J. Romano, so sehen wir auch in diesem eine eigenthümliche technische Bearbeitung: die Conturen sind überall äußerst scharf, gränzen zuweilen sogar an's Harte, sind aber wegen der großen Korrektheit in der Zeichnung doch nicht unangenehm anzuschauen. Aber oft glaubt man bei seinen Bildern vor einer mit dem Meißel, nicht mit dem Pinsel gefertigten Arbeit zu stehen. Dieses Gemälde zeichnet sich durch ein ziemlich allgemein-warmes Colorit aus, das man nicht immer bei J. Romano trifft.

No 587. Die heil. Jungfrau hält das stehende Jesuskind auf ihrem Schooße, von Porta (geb. zu Savignano 1469 † 1515); der Charakter der Maria würdig, religiös und ernst; die Malerei sehr rein und vollendet.

Cabinet **XXI.** No. 603. Maria, das Jesuskind an sich drückend (bekannt unter dem Namen „**Madonna del Tempi**"), von Raphael, nach unserm Dafürhalten das am reinsten erhaltene und beinahe auch das schönste Bild von Raphael auf dieser Gallerie. Das Motiv des Künstlers war offenbar, die mütterlichen Empfindungen in die vorderste Linie der Darstellung zu bringen, und schwerlich ließe sich dieser Moment zarter geben. Dabei vergaß aber Raphael nicht, die hohen Charakterzüge Marias alle in diesem Bilde zu vereinigen. Ihr Seelenadel spricht sich auf eine erhabene Weise aus. Gemüthsruhe und innere Zufriedenheit leuchten aus dem edlen Antlitz. In ihrer Glückseligkeit über das Jesuskind kann sie dasselbe nicht von sich lassen, muß es ganz genießen und ist von Liebe und Dankgefühl tief erfüllt. Auch das Kind versteht ihre Gefühle und erwiedert dieselben durch herzliches Anschmiegen an die Mutter. Das Kind ist überhaupt so ideal aufgefaßt wie Maria. Obgleich es jetzt der kindlichen wärmsten Liebe sich hingiebt, verräth doch seine Physiognomie schon die großen Anlagen, die den künftigen Erlöser auszeichnen: seine Bildung ist nicht nur körperlich sehr fein, aus dem Köpfchen giebt sich

der mehr als gewöhnliche Verstand, die Seelenruhe, die aufopfernde Menschenliebe kund. Alles dies muß zwar empfunden werden, die bloße Beschreibung genügt nicht, um diese Vorzüge des Gemäldes zu erfassen; so viel aber fühlt gewiß jedermann, daß dasselbe namentlich auch vermöge der ungemeinen Einfachheit, Verständigkeit und Klarheit, mit der es componirt und gemalt ist, einen ergreifenden Eindruck im Ganzen macht, wenn man auch nicht jede ausgezeichnete Specialität in Anschlag bringen will. Je öfter man das Bild betrachtet, desto mehr gefällt es, desto mehr neue herrliche Stellen entdeckt man darin. Wer bei diesem Werke die Macht der Kunst nicht erkennt, für den ist die bildende Kunst nicht vorhanden. — Ein kürzlich herausgekommener Kupferstich von Hrn. Prof. Amsler giebt uns eine sehr würdig und getreu aufgefaßte Uebersetzung dieser Madonna.

No. 608. Bildniß eines Mannes in schwarzem Kleide, mit dunklem Bart, in seiner Rechten ein Buch, von Titian. Der Kopf ist sehr energisch, körnig und gut gehalten: allein außer den Fleischtönen (in Gesicht und Hand) alles zu sehr nachgedunkelt, als daß es noch genießbar wäre.

No. 609. Die heil. Magdalena, in den Händen ein hölzernes Kreuz haltend, von Palma dem jüngern (geb. im Gebiete von Bergamo 1544 † 1628). Der Ausdruck in diesem Bilde scheint uns besser gewählt, als in der Magdalena von Carl Dolce, die wir im 7. Saale (475) sahen; auch ist diese Büßerin von Palma mit großer technischer Fertigkeit gemalt.

Cabinet XXII. No. 622. Petrus, von Guido Reni, ein sehr charakteristisches Bild; das rasche aber ehrliche und gutmüthige Wesen von Petrus gut aufgefaßt; er sieht wohl seine Fehler ein, tröstet sich aber damit, daß er es nie böse gemeint habe. Eine kernhafte Zeichnung hebt das ganze Bild, dagegen ist in der Malerei hie und da etwas Ueberflüssiges angebracht, doch bleibt der Totaleindruck günstig.

No. 625 die heil. Jungfrau, betend, von Sassoferato, eigentlich Salvi (geb. zu Sassoferato 1605, † 1685), ein sehr geistreiches und künstlerisch vortrefflich ausgeführtes Bild. Dieser Moment, da die Jungfrau sich von irdischen Gedanken abzieht und alle ihre geistige Thätigkeit nur in religiösen Betrachtungen concentrirt, scheint uns ganz richtig dargestellt zu sein: zu einem solchen Vorwurf eignet sich denn auch der äußerst weiche, zarte, schmelzende und doch nicht süßliche Styl des Künstlers ausnehmend gut. Seine Köpfe haben immer etwas unschuldig-Anmuthiges, Würdiges und sein Colorit ist sehr rein und klar, auch in den grauen Schattenpartieen durchsichtig; die Malerei durchweg ruhig, nicht zu viel nicht zu wenig in das Bild hineingearbeitet; die Conturen scharf, die Hände und übrigen Formen hübsch modellirt; Licht und Schatten fein ausgedacht und angewendet; das Kleid im großen Styl, in breitem Faltenwurf gehalten.

No. 626, ein in einer Grotte schlafendes Kind, von Maratta (geb. zu Camerino 1625, † 1713), ein nettes Bildchen, weich und natürlich gemalt, rund modellirt.

No. 632. Johannes der Evangelist, schreibend, von Guido Reni, ein hübsches Pendant zu Petrus (622) von demselben Künstler. Auch Johannes ist charakteristisch aufgefaßt und die Behandlung noch ungekünstelter, als in Petrus.

Cabinet **XXIII.** No. 642. Das Portrait von Nicolas Poussin (geb. zu Andely in der Normandie 1594, † 1665), von ihm selbst; gut gezeichnet und modellirt, aber etwas monoton in der Färbung.

No. 644. Das Portrait von Battoni (geb. zu Lucca, blühte um 1760 zu Rom), von ihm selbst, wärmer und saftiger als das eben benannte. Der Kopf hübsch, besonders die Augen leuchtend. Scharfe Zeichnung und Modellirung; feine Hand. —

No. 645. **Ecce homo,** von Annibale Carraccio, tiefer Ausdruck, scharfe, richtige Zeichnung, aber etwas kaltes Colorit.

No. 649. Portrait von Carraccio, von ihm selbst: ein genialer Kopf, der das inwohnende Feuer nicht verbergen kann. Der Ton des Ganzen warm, aber das Bild nicht vollendet.

No. 653. Ein junger Faunskopf von Correggio; wir möchten ihn dem Faun von Rubens (No. 292 im Cab. XII) an die Seite stellen, denn auch hier drückt sich die Begehrlichkeit auf sehr charakteristische Weise aus. Die Malerei kräftig und warm.

No. 658. Eine Landschaft von Salvator Rosa (geb. unweit Neapel 1615, † 1673). Dieser Künstler ist groß durch Genialität, Vielseitigkeit und technische Fertigkeit. Aber nicht alle seine Arbeiten scheinen uns gleich werthvoll. Er läßt sich oft von seinem romantischen Geiste zu mystischen und unverständlichen Darstellungen hinreißen und erscheint uns dann eher abstoßend, als anziehend. Auch diese Landschaft (658) ist grotesk genug, aber es herrscht doch noch System in diesem wilden Motiv und man kann sich darin noch zurecht finden. Der Pinsel ist sehr kräftig.

No. 661. Ein Faun, der sitzend die Flöte bläst, von Garofolo (geb. zu Ferrara 1481, † 1559), eine recht gelungene Figur in freier Stellung und Bewegung, gewandt, die Conturen richtig gezeichnet, die Modellirung gut.

No. 665. Eine wilde Landschaft, wieder von Salvator Rosa. Es gilt von derselben, was wir von 658 anführten.

So hätten wir denn unsern Lauf vollendet. Soll das System „das Beste zuletzt" uns leiten, so müssen wir freilich nicht mit diesem Cabinet unsere Betrachtungen schließen, sondern würden unsern Lesern rathen, als letzte geistige Stärkung die Madonna von Raphael (No. 603 Cab. XXI) und dann die vorzüglichern Werke der Italiäner im Königssaal noch einmal anzuschauen. Nur mit schwerem Herzen trennen wir uns von dieser Gallerie. Doch nehmen wir einen guten Theil derselben in lebhafter Erinnerung mit in die Heimath.

Es wäre das Natürlichste, daß wir aus den Sälen der Gallerie an die unmittelbar anliegende, längs denselben sich hinziehende Loge (Bogengang, Korridor) einträten, und die vielen, reichhaltigen Freskenbilder, von Hrn. Direktor Cornelius componirt, von Prof. Zimmermann persönlich oder unter seiner Leitung gemalt, betrachteten. Allein da zur Zeit, als wir das Material zu diesen Blättern sammelten, die Loge noch nicht vollendet war, überall noch die Malergerüste eine genauere Prüfung unmöglich machten, so wagen wir es nicht, eine Detailbeschreibung zu geben, welche übrigens um so eher entbehrt werden dürfte, als die Herren Cornelius und Zimmermann selbst eine erklärende Darstellung dieser sämmtlichen Fresken herausgeben und die Loge dem Publikum ohne Zweifel nicht geöffnet werden wird, bis das fragliche Werk erschienen ist. Wir beschränken uns also hier auf wenige Bemerkungen. Die Gemälde zerfallen in zwei Reihen, die von den beiden äußersten Enden des Ganges beginnen, und in der Mitte, in der Loge Raphaels, gleichsam ihrem Mittel- und Höhepunkt, zugleich zusammenlaufen. Der erste Bogen stellt den Bund der Kunst mit der Kirche, der letzte die Apotheose der Malerei dar, der 2te die Kreuzzüge, der vorletzte die Züge von Karl dem Großen: dann folgt der ganze, auf die vorzüglichsten Künstler sich beziehende allegorische Cyclus, Episoden aus dem Leben berühmter Maler aller Schulen, von Cimabue und Giotto, denen die Kunst ihre Entstehung verdankt, bis auf Rubens: es folgen der Reihe nach die Logen des Cimabue, Giotto, Fiesole, Massaccio, Perugino, L. Signorelli, L. da Vinci, Correggio, Titian und Michel-Angelo auf der einen Seite, und ihnen entsprechend die Logen von Wilhelm von Cöln, van Eyck, Hemmling, Lucas van Leyden, Holbein, Albrecht Dürer, Claude Laurrain und Rembrandt, Poussin und Lessueur und Rubens auf der andern Seite. In der Mitte zwischen beiden Reihen liegt die Loge Raphaels. Format und Malerei dieser sämmtlichen Fresken fällt sehr günstig in die Augen. Die Pfeiler

sind mit Verzierungen im pompejanischen Geschmacke gemalt. Ueberhaupt wird diese Loge, wenn sie ganz vollendet und von Arbeitsgeräthe frei ist, einen großartigen Eindruck hervorbringen, wie das auch bei der Darstellung einer so großen Idee, je die ausgezeichnetsten Kunsttalente in ihrem schönsten Wirken und das Kunstgetriebe vieler Jahrhunderte in Einer Folge uns anschaulich zu machen, kaum anders möglich ist, zumal bei dem Geiste der Männer, welchen die Ausführung dieser Idee übertragen war.

In den unteren Räumen der Pinakothek finden wir noch folgende Sammlungen, theils bereits eingerichtet und geöffnet, theils noch der Vollendung entgegen sehend. Die Kupferstichsammlung, die Elfenbeinarbeiten, die Handzeichnungen, die Porzellangemälde und die Etrurischen Vasen.

Die Kupferstichsammlung enthält eine Anzahl von ungefähr 300,000 Blättern in Bänden, Portefeuilles und Rahmen. Sie steht derjenigen von Paris, welche über eine Million Stücke zählt, an Quantität und Qualität nach. Aber auch diese Münchner Sammlung ist für den gewöhnlichen Kunstliebhaber viel zu umfangreich, als daß sich erwarten ließe, er werde sie ganz durchgehen. Zu einer solchen Arbeit bedarf es schon eines forschenden Zweckes, bloße Befriedigung des Kunstgenusses pflegt man auf weniger mühsamen und schneller lohnenden Wegen zu suchen. Wir begnügen uns daher, unsern Lesern einige allgemeine Anleitungen zu geben, wie sie bei der Prüfung einer Kupferstichsammlung zu verfahren haben. Entweder wollen sie nur einige der besten Stiche sehen, dann dürfen sie bloß die Blätter von Alb. Dürer, Mark Anton, Rembrandt, Wille, Morghen, Longhi, Amsler u. s. f. suchen. Oder sie wünschen einen gewissen Ueberblick über das ganze Feld der Kupferstecherkunst zu erhalten. Zu diesem Behufe müssen sie vorerst die besten Perioden derselben kennen

Bayerische Staatsbibliothek München

lernen, und wir wollen es also versuchen, den Ursprung und Fortgang der Kupferstecherkunst in allgemeinen Umrissen zu schildern, und dem Leser einen gewissen Zusammenhang in diesem Zweig zu verschaffen, ihm selbst überlassend, wie weit er dann auf unsre Basis seine eigenen Forschungen in der Kupferstichsammlung ausdehnen wolle.

Die Kupferstecherkunst zerfällt nach den verschiedenen Fortschritten, die sie von ihrem Beginn bis auf den heutigen Tag gemacht hat, in vier Hauptepochen. Ihre Erfindung fällt in das 15te Jahrhundert. Ein Florentinischer Goldschmid, Maso Finiguerra, soll zuerst von seinen eingegrabenen Arbeiten Abgüsse in Schwefelmasse und von dieser Abdrücke auf Papier gemacht haben. Doch dieß ist für unsern Zweck gleichgültig. Genug, daß wir unsern Lesern sagen können, daß als Erzeugnisse der ersten frühesten Epoche der Kupferstecherkunst angesehen werden die Blätter von diesem Finiguerra (der 1460 starb), dann von Martin Schön († 1486), von Andreas Mantegna († 1517), von Albrecht Dürer († 1528), von Mark Antonio Raimondi († 1556), von Lukas van Leiden († 1533) und von Georg Penz († 1556). Der Charakter dieser Epoche hat das Eigenthümliche, daß der Styl in dem Stiche hart und gothisch, dagegen die Zeichnung, zumal in den Umrissen, meistens sorgfältig, und daß auch den Nebendingen, Haaren, Pelz u. dgl. großer Fleiß gewidmet ist. Die Behandlung charakterisirt sich ferner dadurch, daß die Strichlagen eng und fein, die Töne ohne Glanz, Abwechslung und Haltung sind, weil diese Künstler die fleischigen Partieen, wie die Gewänder, den Grund wie die Beiwerke ganz in der gleichen Weise bearbeiteten und weil ihnen überhaupt in Darstellung des Helldunkels die nöthige Kenntniß abging. Am originellsten scheint uns Marc Anton unter den oben genannten Künstlern sein Ziel verfolgt zu haben. Uebrigens existiren aus jener Periode noch vorzügliche Blätter und Abdrücke, welche sich durch Natur und Leben, Charakter und Gefühl für Form,

richtige Licht- und Schattenvertheilung ruhmvoll vor der übrigen Masse auszeichnen und vielen spätern Stichen vorzuziehen sind. Dahin zählen wir z. B. Dürer's kleine Passion in gutem Abdruck.

Die Kupferstecher der zweiten Epoche suchten die harten Conturen der ersten zu mildern, auch mehr Rundung oder wenn der Ausdruck nicht zu gewagt ist, mehr Modellirung in die Körper zu bringen. Dahin gehören die Kupferstecher aus den ersten Dezennien des 17ten bis zum Anfang des 18ten Jahrhunderts. Wir nennen nur Einige: Heinr. Golzius († 1617), Augustin Caracci († 1622), Niclaus de Bruyn (starb um dieselbe Zeit), Jakob Callot († 1635), Rembrandt († 1665), Cornelius Bloemart († um 1690), Sebastian le Clerc († 1714).

Es kam die dritte Epoche, welche zum Theil bis in unsere jetzige Zeit reicht. Damals fing man schon an, nicht nur die Forderung richtiger Darstellung des Umrisses und Helldunkels an die Kupferstecherkunst zu stellen, man verlangte von ihr sogar Nachbildung des Colorits. Den weichsten Sammt, den durchsichtigsten Schleier, die luftigste Feder suchten die Kupferstecher in charakteristischer Färbung möglichst gemalt wiederzugeben. Sie behandelten zartere Fleischpartieen anders, als stärkere, das schwarze Haar anders, als das blonde, und einige aus ihnen haben hierin den höchsten Grad des Möglichen und zugleich Natürlichen erreicht, während andere freilich in Ziererei verfielen. Als die bedeutendsten Kupferstecher dieser Epoche gelten: Cornelius Vischer der Holländer, Franz Poilly, Anton Masson, Gerhardt Edelink, Georg Wille, Friedrich Müller von Stuttgart († 1816 zu Pirna), welche die Vorzüge der besten Stecher der ersten und zweiten Epoche in sich vereinigten.

Die vierte Epoche beginnt mit Raph. Morghen, in welchem sie auch ihren Gipfel erreicht. Er trug die Malerei mit Geist und Zierlichkeit auf die Kupferplatte über, so weit dieß ohne Manier

und Künstelei möglich war. Manche seiner Nachfolger sind freilich oft bloß seine formellen Nachahmer geworden, deren Arbeiten die innere Bedeutsamkeit Morghens abgeht. Neben dem letztern glänzen aber noch als Sterne erster Größe aus dieser 4ten Epoche Longhi und Desnoyers, jener in der Technik äußerst gewandt, kräftig und selbstständig, dieser in Geist und Form die Vorzüge von Morghen und Longhi in sich vereinigend und in seiner Kunstrichtung sich an seine ältern bessern Landsleute haltend. Dieses Triumvirat, dessen eines Glied, Morghen, wie gesagt, das Verdienst der Gründung und Anbahnung einer neuen Schule voraus hat, beherrschte und beherrscht größtentheils jetzt noch die ganze Kupferstecherkunst. Die tüchtigsten Kupferstecher nahmen sich jene drei Männer, und besonders Morghen, zu Vorbildern, und so sind wir in die jetzige Zeit gelangt, ohne daß sich eine entgegengesetzte Richtung der Kupferstecherkunst, eine wirkliche Abweichung von jenem System gebildet hätte. Als die besten lebenden Stecher, welche Morghen und noch mehr Longhi ganz treu geblieben sind, glauben wir Felsing in Darmstadt und Steinla in Dresden herausheben zu sollen.

Neben den ängstlich gewissenhaften Anhängern der Stifter und Häupter der vierten Epoche finden wir aber einige ausgezeichnete Individualitäten unter den Kupferstechern, welche, die Vortrefflichkeit der oben bezeichneten Meister schätzend und benutzend, doch eine selbstständigere Stellung, als die bloßer Nachahmer, einnehmen. Zu der Zeit, als mehrere Deutsche der Kunst eine bessere geistige Richtung und dadurch einen höhern Schwung in Rom zu geben bemüht waren, unterstützten sie in diesem Streben die Kupferstecher Ruschewehh, Amsler und Barth, welchen wir es auch vorzüglich verdanken, daß die neue deutsche Kunstrichtung so schnell in weitere Kreise drang und in weiteren Kreisen begriffen wurde. Einfachheit und Natürlichkeit des Vortrags war ihr Hauptbestreben, damit nicht durch Künstlichkeit die Seele der Arbeit verflüchtigt werde.

Ruschewey und Amsler hielten sich an die Bilder von Cornelius, jener überdieß noch vorzüglich an Overbeck, Amsler mehr an Thorwaldsen. Diese beiden Männer sind nach unsrer Ansicht die Träger der deutschen Richtung in der vierten Epoche der Kupferstecherkunst. Ihnen folgten sodann auf gleicher Bahn — versteht sich mit individuellen Abweichungen, da jedes geistige Individuum seine Eigenthümlichkeit niemals unterdrücken kann — und in gleicher Tendenz: der Schüler von Amsler, Merz aus St. Gallen, Schäffer aus Frankfurt, Thäter u. s. f. Sie bilden zwar nicht eine neue, von der vierten verschiedene, Epoche der Kupferstecherkunst, aber sie haben sich auf einen andern Standpunkt gestellt, als die Gründer derselben.

Es wird dem Leser nicht schwer fallen, die Blätter aller von uns bezeichneten Kupferstecher aus der Sammlung herauszufinden, da alles systematisch geordnet ist und ein jeweiliger Conservator des Cabinets gewiß jedem Forscher gefällig an die Hand geht.

Wir schreiten zu der Sammlung der Elfenbeinarbeiten, jedoch mit schüchternem Herzen, weil wir hier mit dem Urtheil des größeren Publikums, das gewöhnlich an diesen Sachen ungemein großen Gefallen findet, in Konflikt zu gerathen fürchten. Die meisten Gegenstände scheinen uns nämlich aus einer Zeit zu stammen, wo die Kunst in Künstelei abgeirrt, die Aesthetik von einem verdorbenen Geschmack zurückgedrängt war. Wir bezeichnen daher nur einige der bessern Stücke, als: den heil. Sebastian von Fiamingo; ein Crucifix, wahrscheinlich von Dürer — denn nicht nur als Maler und Kupferstecher war er groß, auch die Schnitzarbeit in Holz und Elfenbein verstand er trefflich —; eine hohe schmale Tafel, worauf wir Szenen aus Christi Leben erkennen; interessant sind auch auf einem andern Schnitzwerke die drei stehenden Figuren — Christus, Johannes und Maria, welche byzantinischen Ursprungs zu sein scheinen. Ebenso halten wir für sehenswerth zwei Bischofsstäbe; in der Rundung des einen Aufsatzes erblicken wir einerseits Christus

am Kreuze, daneben Maria und Johannes, anderseits Maria als Himmelskönigin. Auf dem andern Bischofsstabe ist Maria's Krönung dargestellt.

Endlich passirt für eine Merkwürdigkeit ein Kästchen von Bronce aus dem frühesten christlichen Alterthum, das wahrscheinlich als Opferstock gebraucht wurde, mit halb erhabenen, auf Christus bezüglichen Figuren.

Die Porzellangemälde sind zwar noch nicht in der Pinakothek aufgestellt; da wir sie aber in der königl. Porzellanmalerei gesehen haben, so können wir dennoch unsere Bemerkungen darüber abgeben, und rathen dem Leser, diese Sammlung, ob sie noch am alten Orte oder in dem dazu bestimmten neuen Saale der Pinakothek sich vorfinde, jedenfalls in Augenschein zu nehmen. Schon vor mehr denn 20 Jahren ließ der König, damals noch Kronprinz, der alle Zweige der Kunst wieder ins Leben rufen wollte, Versuche in der Porzellan- oder Emailmalerei anstellen. Die ersten Proben, Teller, auf welchen Bilder aus der Gallerie copirt sind und welche auch in dieser Sammlung aufbewahrt wurden, lassen noch viel zu wünschen übrig; die technischen und chemischen Schwierigkeiten waren noch nicht überwunden. Wenn man aber die einzelnen Stücke verfolgt, so sieht man deutlich die augenscheinlichen Fortschritte, welche die Künstler bei stetem Forschen und unausgesetzter Thätigkeit machten, und jetzt haben sie dieses Fach so in ihrer Gewalt, daß sie die schwierigsten Gemälde der historischen und der Landschaftmalerei, daß sie Thierstücke und alles Mögliche mit dem glänzendsten Erfolge copiren. Der König läßt daher auch nach langer, durch den Tod des frühern Inspektors Auer erfolgter Unterbrechung in diesem Fache mit verdoppelter Thätigkeit wieder arbeiten; eine große Zahl vorzüglicher Bilder der Gallerie ist bereits copirt und die meisten davon in Auffassung des Charakters und der Färbung den Originalen durchaus getreu wiedergegeben, so daß sie wahrlich einen Platz in der Pinakothek verdienen. Die Emailmalerei hat, wo sie diesen Grad

der Vollkommenheit erreicht, etwas Bestechendes: keine andere Art der Malerei trägt die Reinheit, das Feine und Zarte, das Brillante so sehr auf der Stirne, wie diese und doch ist auch Zeichnung und Kraft recht entschieden darin ausgedrückt. Behufs Zimmerdekorazion dürfte ein Emailbild sogar einem gleich guten Oelbild vorzuziehen sein. Wenn aber die Emailmalerei nur halb gelungen ist, wenn nicht gerade diese Vollendung ihr inwohnt, die wir an den neuern hiesigen Bildern bewundern, dann sinkt sie freilich zum Handwerksartikel herab und bietet keinen Kunstgenuß dar. Unter den Kopieen nach historischen Gemälden haben uns die Arbeiten von Adler, unter den Landschaften diejenigen von Heinzmann im Durchschnitt am besten gefallen. Der Verfasser dieser Blätter hat die berühmten Porzellangemälde in Sèvres bei Paris gesehen: er glaubt, daß sich die Emailbilder in München bald an die Seite, vielleicht noch einmal an die rechte Seite von jenen stellen lassen.

Die Etrurischen Vasen, in nicht geringer Zahl vorhanden, werden oder sind vielleicht schon in der Pinakothek aufgestellt; sie verdienen schon deßhalb Aufmerksamkeit, da sie meistens schöne Formen haben. Bekanntlich war das ehemalige Etrurien, das heutige Toskana, in der Architektur und in der Technik der Gefäße-Fabrikation berühmt und blühte längst, als Rom erst erbaut wurde. Dennoch kann die Etrurische Vasenmalerei nicht in die klassische Kunst eingereiht werden, es gilt vielmehr von derselben, was O. Müller von diesem Genre, wie es von den Griechen angesehen wurde, sagt: „Die Gefäßmalerei galt bei den Griechen selbst kaum für einen Kunstzweig, da von der Vasenmalerei nirgends mit Auszeichnung eines Einzelnen die Rede ist." Mit Bezug auf die Fabrikation der Vasen, die überall die gleiche gewesen sein mag, erklärt derselbe Schriftsteller: „Bei dieser Gefäßmalerei verfuhr man, wenn man sorgfältiger verfuhr, so, daß man die schon einmal leicht gebrannten Gefäße mit der gewöhnlich angewandten schwarzbraunen

Farbe mit raschen Pinselstrichen überfuhr und dann noch einmal in eine gelinde Hitze brachte. Diese schwarzbraune, schwach spiegelnde Hauptfarbe scheint aus Eisenoxyd bereitet worden zu sein; eine dünnere Auflösung desselben Stoffs ergab, wie es scheint, den matt glänzenden röthlich gelben Firniß, der an den nicht bemalten, aber ausgesparten Stellen allein die Farbe des Thons überzieht. Bunte Farben an Blumenarabesken u. dgl. sind erst nach Vollendung des Brennens als Deckfarben aufgesetzt worden." — Die Etrurischen Vasen gewähren uns übrigens deßwegen ein großes Interesse, weil wir an ihnen deutlich wahrnehmen, wie das gesteigerte Handwerk durch Schönheit der Form, Richtigkeit der Zeichnung und Convenienz der angebrachten Verzierungen nahe an das Kunstgebiet streift, — ein Resultat, nach welchem in unsern Tagen häufig mit Ernst und Glück gestrebt wird. Sodann sind die E. Vasen eine reiche Fundgrube für den Philologen, den Antiquar und den Mythologen, indem die auf dieselben hingeworfenen Zeichnungen uns viele, besonders auf Tod und Unterwelt bezügliche Mythen der Griechen, manche Anspielungen der Dichter, endlich Kleidung, Sitten und Gebräuche erklären.

Unter den Handzeichnungen werden ungefähr 24 — 30 Blätter in dieser Sammlung dem berühmten Raphael zugeschrieben. Als eine zuverlässig raphael'sche und vorzügliche Zeichnung betrachten wir jene, die den Leichnam eines Bischofs, umgeben von Lahmen und Blinden, welche Heilung von ihm erwarten, darstellt. Sodann enthält diese Sammlung Skizzen der meisten bekannten italienischen Maler, insofern die Namensbezeichnungen richtig sind. Auch aus der ältern deutschen Schule finden sich gute Originalblätter vor: von Dürer ein männlicher Kopf, mit der Kohle entworfen; von Holbein dem jüngern einige treffliche Portraits; von Hans Burgkmayr eine Reihenfolge von 14 Blättern aus Kaiser Maximilians I. Kriegen; von Golzius ein Zug von Männern und Weibern, welche Gefäße tragen; von Rembrandt ein starkes Portefeuille

von Handzeichnungen u. s. w. Die ganze Sammlung soll sich auf mehr als 9000 Stücke belaufen. So sehr wir im Allgemeinen Handzeichnungen zu schätzen wissen, da man in denselben den Geist des Künstlers, seinen Ideengang, seine Darstellungsgabe am ungetrübtesten erkennen kann, so sind sie doch nicht der Gegenstand für das größere Publikum, für den Laien, welchem in der Regel nur das Ausgeführte gefällt, und der nicht begreift, wie in wenigen hingeworfenen Strichen Gedanken ausgesprochen sein sollen. Es würde uns daher ein detaillirtes Eintreten in die einzelnen Zeichnungen und ihre Behandlung ein müßiges Beginnen scheinen; wir müssen den Raum für größere Kunstsachen sparen. Doch möchten wir uns bei den Eingeweihten der Kunst vor dem Vorwurf bewahren, als betrachteten wir diese Sammlung nicht einer nähern Würdigung werth. O ja; aber eine gehörige Kritik derselben erforderte eine besondere Broschüre und müßte mehr für den Kunstkenner als den Laien berechnet sein. Eine solche liegt außerhalb unserer Aufgabe.

Damit hätten wir nun die Räume der Pinakothek durchwandert und ihren reichen Inhalt schätzen gelernt. Der Leser wird mit uns einstimmen, daß es sich wohl der Mühe und der Kosten lohnte, solche Sammlungen in einem passenden, würdigen Gebäude aufzubewahren. Diejenigen Personen, welche dieselben in den frühern Localitäten durchgesehen haben, werden sich besonders der jetzigen so zweckmäßigen und bequemen Einrichtung freuen.

Die Glyptothek.

Es ist gewiß unnöthig, den Leser auf die Würde und Pracht dieses Gebäudes im Detail aufmerksam zu machen. Sein Aeußeres, die reich mit Pfeilern und Nischen verzierten Mauern, welche dem Auge keine Fenster darbieten, deutet darauf hin, daß es einen kostbaren Schatz in seinem Innern bewahre. Die Glyptothek ist die erste der großartigen Neubauten Münchens gewesen, welche schon unter König Ludwig, als damaligen Kronprinzen, war begonnen

und mit einem, bis zu jener Zeit in München unbekannten Kostenaufwand ausgeführt worden. Das Gebäude umschließt mit seinen Gallerien einen viereckigen Hof; auf der vordern Seite bildet ein jonischer Portikus mit 8 Säulen, der einen reich gezierten Fronton trägt, den Haupteingang. Dieser Portikus ist den schönen Formen der Tempel des alten Hellas entnommen. Auch das Innere hat uns, obwohl Sachkundige wissen wollen, es scheine zu gedrückt, doch sehr angesprochen, und wir sind der Meinung, daß es im Wesentlichen durchaus seinen Zweck erfülle, und daß somit das ganze Gebäude seinem Erbauer, Hrn. geheimen Rath v. Klenze, zur hohen Ehre gereiche. Ganz besonders gefiel uns der reine ästhetische Geschmack, der sich in Ausschmückung der Wände, der Fußböden und jedes Bestandtheiles sämmtlicher Säle beurkundet. Offenbar wirkt auch diese reiche, zierliche Einkleidung der Räume auf die vorhandenen Kunstwerke sehr günstig ein. Die letztern erscheinen uns reiner, klarer, als in einem weniger passenden Locale. Wir erinnern uns z. B., wie die vortrefflichen Antiken in den untern Sälen des Louvre in Paris an Effekt verlieren, weil man sogleich fühlt, daß jener Aufbewahrungsort nicht für solchen Zweck gebaut und eingerichtet worden ist. In der Glyptothek dagegen erkennt man auf den ersten Blick, daß das Gebäude um der Antiken willen da ist. Der reiche und doch nicht blendende Glanz, das vortreffliche gleichmäßige Licht der Säle, die geschickte Aufstellung der Antiken, kurz die ganze Einrichtung zeugt von dem systematischen, klaren Geiste ihrer Ordner.

Indem wir in die Säle eintreten, rathen wir dem Leser, sich ja bei dem Abwart am Eingang die Beschreibung der Glyptothek von Klenze und Schorn zu kaufen. Denn sie enthält nicht etwa nur eine trockene, statistische Aufzählung des Vorhandenen, die Werke sind auch historisch und kritisch so erläutert, daß mit dieser Wegleitung in der Hand selbst dem Laien jedes Kunstgebilde verständlich werden muß. Wollten wir uns auf die einzelnen Kunst-

gegenstände hier ebenso detaillirt einlassen, wie in der Gemälde-gallerie, so müßten wir jene Beschreibung ihrem wesentlichen Inhalt nach copiren, da wir sie nicht nur für vollständig genug, sondern auch für sehr richtig halten. Wir werden also nur Einzelnes besonders berühren z. B. die Freskogemälde, über welche sich wohl noch ergänzende Bemerkungen machen lassen, da man über jedes derselben ein Buch schreiben könnte. Unter den Antiken wollen wir nur wenige speciell bezeichnen.

In dem I. Saal finden wir Werke der Aegyptischen Stein-sculptur. Die Aegyptier waren in diesem Kunstzweige groß. Doch scheint uns sehr richtig zu sein, was O. Müller in seinem Handbuch über Archäologie der Kunst erklärt, daß ihre Sculptur in Stoff und Form vorzugsweise einen architektonischen Charakter trage, daß ihre Formen mehr geometrische, als organische seien und daß denselben Leben und Wärme in der Auffassung des Einzelnen mangle. Ihre Statuen, oft aus den härtesten Steinen, sind gewöhnlich dazu bestimmt, sich an Pfeiler und Wände zu lehnen und Architekturflächen zu schmücken. Bei den sitzenden Figuren herrscht völlige Ruhe, die stehenden schreiten auf eine steife Weise einher; die Arme liegen am Körper an. Die Größe ist sehr oft colossal. Die Behandlung der Form geht ins Allgemeine und macht durch einfachen Schwung der Hauptlinien einen günstigen Eindruck. Die Aegyptische Kunst unterscheidet den Rang und die Bedeutsamkeit der Personen durch Farbe (des Marmors) und Kleidung. Lebendiger und tiefer, als die Menschengestalt fassen aber die Aegyptier die Thiergestalt auf, zu deren Betrachtung ihre natürliche Neigung sie hintrieb, wie dies auch ihr ganzer religiöser Kultus beweist.

Die wichtigste Statue im I. Saale scheint uns der colossale Antinous, mit No. 15. bezeichnet, zu sein. Der Katalog — so nennen wir von nun an die Beschreibung der Glyptothek von Hrn. Klenze und Schorn, an welche wir uns überhaupt halten — stellt

die Vermuthung auf, daß diese schöne Statue das Bildniß des Bithyniers Antinous sei, der sich in den Nyl gestürzt, um das Leben seines Gebieters, des Kaisers Hadrian zu retten, wofür er von dem letztern vergöttert ward. Daher ist er auch hier in Form einer Aegyptischen Gottheit, wie sie gerade der ägyptische Bildhauer auffaßte, dargestellt. Auch diese Figur ist zwar steif, aber der Schwung und die scharfe Behandlung in den einzelnen Körpertheilen, namentlich z. B. in Brust und Schenkeln meisterhaft. Das Material ist selten in dieser Farbe und Größe so rein zu treffen und daher sehr kostbar; es verbreitet zudem nicht nur einen brillanten, sondern auch einen angenehmen Ton.

II. Saal, sog. Incunablen-Saal.

Wie man in der Literatur unter die Incunablen jene ersten Abdrücke von Büchern zählt, welche von Erfindung der Buchdruckerkunst bis gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts entstanden und tropisch darunter den Ursprung, Anfang einer Sache im Allgemeinen versteht (von dem latein: in-cunabula, Kinderbett), so sind auch die Werke in diesem Saal Incunablen genannt, weil dieselben einer Periode angehören, welche der nachherigen griechischen Schule nur vorarbeitete und noch keine Selbstständigkeit entwickelte, sondern von ausländischer Kunst das Meiste borgte. Der Leser findet im „Katalog" Angaben über die Periode, aus welcher muthmaßlich die einzelnen Stücke stammen. Wir heben hier wieder nur Ein Kunstwerk heraus, das uns aber im vollsten Maaße als solches erscheint. Es ist dies No. 51. ein Bacchuspriester, eine höchst lebendige Statue, worin alle Züge und Theile mit scharfem sicherem Meißel ausgearbeitet sind. Die ganze Haltung, auch das Costüm, das knapp anliegende Gewand, unter welchem die sämmtlichen Hauptformen des Körpers genau sich abzeichnen, machen die Statue zu einem gediegenen und ästhetisch-überraschenden Bilde.

III. Aegineten-Saal.

Hier finden wir lauter Bildhauerwerke, die in einer Tempelruine auf der Insel Aegina im J. 1811 aufgefunden, ein Jahr später von dem großen Kunstkenner König Ludwig angekauft und dem Bildhauer Thorwaldsen in Rom zur Restauration übergeben wurden. (Der „Katalog" zählt bei jeder einzelnen Figur die modernen Ansätze auf.) Es sind diese Gegenstände zwar noch nicht aus der besten griechischen Zeit, aber doch entwickelt sich in denselben schon ein höchst naturgemäßes, frisches Verfahren in der Darstellung des Körpers. In der Auffassung der Köpfe dagegen ist diese Periode der Kunst noch zurück: die Gesichter sehen einander durchweg gleich; wir verweisen auf alle Physiognomieen in den beiden aufgestellten Gruppen*), von denen die eine den Kampf um den Körper des Laomedon, die andere den Streit um den Leichnam des Patroklos darstellt; ein und derselbe lächelnde Zug schwebt überall auf den Gesichtern selbst der Sterbenden oder Verwundeten, was unnatürlich und störend aussieht. Es ist seltsam, daß die ersten altdeutschen Maler in der Verarbeitung der Köpfe, in der Darstellung eines charakteristischen Gesichts schon große Geschicklichkeit und Originalität entwickelten, während sie zur Seltenheit eine gute Figur, eine richtige Hand, einen gelungenen Fuß zuwege brachten: daß hingegen die Urväter der griechischen Sculptur in Behandlung der Köpfe nur eine mangelhafte Manier befolgten, in den Körpern aber schon den reinsten Styl durchführten. Wir halten wirklich die Leiber aller dieser Aegineten für höchst gediegen und

---

*) Die Plastik kennet folgende Formen der Kunst: die Herme, die einen menschlichen Kopf auf einen Pfeiler setzt, der die Proportion der Menschengestalt hat, die Büste (Brustbild), die Statue (ganze Figur), die Gruppe (eine Anzahl ganzer Figuren). Die plastischen Arbeiten sind entweder rund, oder erhaben (**Hautreliefs**), oder tief eingehauen (**Basreliefs**).

naturgemäß, die Behandlung für sicher und scharf, die Musculatur für sehr getreu den menschlichen Modellen entnommen, auch die Bewegungen nicht nur für wahr, sondern mitunter für ausgezeichnet schön und edel. Dies gilt besonders von den Nummern 55, Herkules in knieender Stellung, im Begriff den Pfeil abzuschießen, 56, Laomedon, vor sich hingestürzt, und 69 verwundeter Trojaner, sich auf den rechten Arm stützend, mit der linken Hand eine Wunde am linken Schenkel bedeckend. Diese Antiken machen übrigens auch darum auf ein besonderes Interesse Anspruch, weil aus der Periode, welche der Perikleischen Kunstentwickelung vorangeht, sehr wenige Monumente nur gerettet wurden.

IV. Saal.

Dieser Saal, nach der Kolossalstatue des Apollo (No. 82) Apollo-Saal benannt, enthält Werke, welche sich bereits der besten Periode der griechischen Schule nähern. Als Haupt der letztern gilt mit Recht Phidias, dessen Wirken in die Zeit des Perikles fällt. Winkelmann erklärt die hier aufgestellte Statue von Apollo (No. 82) für das muthmaßliche Werk des Lehrers von Phydias, Ageladas: jedenfalls ist in dieser Figur eine klassische Darstellung unverkennbar; jene feierliche Würde, das Imponirende, welches die Alten ihren Göttern zu leihen wußten, ist klar und ergreifend in Apollo ausgedrückt. Zwar machen die eingesetzten Augen und das daherige harte Hervorstechen derselben auf den ersten Anblick einen unangenehmen Eindruck, den man aber über den vielen Vorzügen des Bildes vergißt. — Der Faltenwurf, in breitem großen Styl ausgeführt, und die ganze Stellung der Statue ist meisterlich. Dieser Apollo darf daher wohl dem Lehrer von Phidias zugetraut werden, zumal Apollo überhaupt der Lieblingsgegenstand der Künstler war, die Phidias vorangingen.

Eine sehr hübsche Büste, so charakteristisch als rein ausgeführt, und noch ganz gut erhalten, ist No. 83, Achilles.

V. Bacchus-Saal.

Das bedeutendste antike Werk in der Glyptothek scheint uns der schlafende (Barberinische) Faun in der Mitte dieses Saales (mit No. 96 bezeichnet), zu sein. Als Meister werden Skopas oder Praxiteles vermuthet, zu deren Zeit es in Athen eine Masse von Bildhauern gab. *) Die genannten waren allerdings die Berühmtesten, denen z. B. auch die bekannte Gruppe der Niobe zugeschrieben wird. (Müllers Archäol.) Um auf unsern Faun zu kommen, so muß man in der That erstaunen über die vollendete Wahrheit, die dieser colossalen Statue inwohnt. Der charakteristische Ausdruck im Gesicht ist Abspannung von überreitzten Sinnen; moralisches und physisches Uebelbefinden liegen auf der zusammengezogenen Stirne und den schwer zugedrückten Augenliedern. Der Schläfer scheint selbst im Schlafe sich vor dem Erwachen zu fürchten und den Schlaf an sich fesseln zu wollen. Die ganze Lage des Körpers, wie auch alle Formen desselben entsprechen dem Ausdruck des Gesichts. Ja sogar die bei dem Schlemmer gewöhnliche Schlaffheit der Brust- und Unterleibstheile und Gefäße ist meisterlich angedeutet, daneben der ganze Körper sehr zierlich und kräftig, sehr scharf und rund ausgearbeitet. Man erkennt es in jedem Muskel, daß der Künstler die menschliche Anatomie durchaus inne hatte und die Natur auch im kleinsten Detail nicht vernachläßigte. Je länger man vor dieser Statue weilt, desto bewundernswürdiger erscheint sie uns. Der vom künstlerischen Standpunkt aus prüfende Kunstkenner ist entzückt über die geistreiche Auffassung und die vollendete technische Darstellung eines so ungeheuer schwierigen Vorwurfs. Denn einen abgematteten und doch herkulischen Körper so zu geben und all' seinen Wandel in Gesicht und Gestalt so zu schildern, dabei in den Formen einen solchen

*) Einige allgemeine Bemerkungen über die griechische Bildhauerkunst folgen unten am Schluß der griechischen Säle.

sichern Meißel zu entwickeln, und die Regeln der Schönheit durchaus festzuhalten, dazu erfordert es Genie, nicht nur Talent. Der Anatom ist entzückt über die Richtigkeit aller Körpertheile und sieht, wo jeder Nerv, jede Sehne, die sonst nur seinem anatomischen Auge sichtbar ist, hier unter der Haut verborgen liegt. Der Prasser findet, natürlicher könne man die Situation des physischen, aus der Uebersättigung entstandenen Uebelbefindens nicht ausdrücken. Kurz, von welchem Standpunkt man diesen Faun betrachten mag, niemand kann dem Werke den lautesten und lebhaftesten Beifall versagen.

Als eine weitere vorzügliche Statue betrachten wir No. 99. den kleinen Silen. Der Charakter eines Silens, das vorherrschend Sinnliche, ist in diesem Gesicht und dieser Gestalt ebenso wahr ausgeprägt, wie in der vorigen Figur und es unterscheidet sich der kleine Freund des Bacchus von dem kolossalen Faun nur dadurch, daß er sich des vollkommensten Wohlseins erfreut, nichts Unbehagliches empfindet und sichtbar auf neue Genüsse speculirt. Er hat die Genußsucht noch nicht übertrieben, seine Kräfte sind noch in ihrer Blüthe. Zwar deutet der runde Bauch und der übrige runde Leib auch ohne den Silenskopf an, weß Geistes Kind der Abgebildete ist, aber er strotzt von keckem Fleische, seine Beleibtheit ist nicht Aufgedunsenheit. Die kurzen Hände, eine Eigenthümlichkeit solcher Naturen, und die kurzen Füße sind ganz charakteristisch.

Eine vortreffliche Büste ist ferner No. 100, der lachende Satyr (nicht ganz lebensgroß), mit vielem Geist und Leben ausgeführt. Man glaubt, er wolle uns anreden; ja der satyrische Zug ist so pikant hervorgehoben, daß die Büste jeden, der sie ansieht, geradzu auszulachen scheint. Alle Gesichtstheile sind mit der größten Vollendung modellirt, der Marmor fein abgerieben und zierlich polirt.

Endlich weisen wir noch hin auf 115. Silen mit dem Bacchuskinde, eine ebenso schlanke Gestalt, als von kräftigem Gliederbau. Die Modellirung ist scharf und die edlere Seite, die eigent-

liche Bestimmung Silens, seine erziehende Thätigkeit für Bacchus auf anschauliche und gefällige Weise dargestellt. Der Katalog sagt: „die vielen Wiederholungen, die sich von diesem Bilde finden, deuten auf ein berühmtes, griechisches Original.“ Ist auch dasselbe bloße Kopie, so hat sie jedenfalls eine geschickte Hand gefertigt, welche den Geist der alten guten Griechen zu erfassen wußte. Ueberdieß wird oft ein gelungenes Werk vom gleichen Meister wegen mehrfacher Nachfrage mehrmals ausgeführt, wie z. B. in neuerer Zeit Thorwaldsens Alexanderzug, von ihm in Marmor ausgeführt, am Comersee und in der Residenz zu Kopenhagen sich befindet.

VI. Niobiden-Saal.

Der sterbende Niobide No. 124. (liegende Figur) und der knieende Niobide No. 125. (Bruchstück, indem der Kopf fehlt) gehören zu den schönsten Figuren: die Behandlung der Körper, die scharfe und richtige Modellirung, die einfache und gediegene Weise, mit welcher die Muskulatur bearbeitet ist, sind bewundernswerth.

Wie sehr die alten Griechen und Römer dem Wasser, dieser täglichen Wohlthat, nicht nur technische Sorgfalt, sondern auch künstlerische Ehre erzeigten, beweist unter andern der trefflich gearbeitete Knabe mit dem Schwan, No. 123., der ohne Zweifel als Brunnenstatue, dergleichen man aus der antiken Zeit eine Menge findet, gedient hatte.

Endlich machen wir den Leser noch auf das Medusenhaupt, No. 132. aufmerksam; ein wohlgebildetes, man kann sogar sagen schönes Antlitz in seiner äußern Formation: aber drinnen, unter dieser Larve liegt eine Kälte, daß einem das Blut in den Adern gerinnen möchte. Das aber ist gerade die richtige, tiefere Auffassung eines Medusenkopfes, welcher nicht nach Art einer weniger kultivirten Kunst bloß durch fratzenhaftes Grinsen und bestialische Verzerrung, sondern bei äußerlich ästhetischen Formen durch den innern Ausdruck Schrecken erregt.

Die 6 Säle, welche wir zurückgelegt haben, enthalten 147 Antiken: wir haben ihrer sehr wenige herausgehoben, erklären aber nochmals, daß jedermann an der Hand des Katalogs die sämmtlichen Bilder genau betrachten sollte. Er kann sich dann gründlich überzeugen, daß diese Sammlung, welche der König im Jahr 1808 anzulegen begonnen hatte, in dieser kurzen Zeit mit Bezug auf Quantität und Qualität unmöglich höher hätte gesteigert werden können. Darf sie sich doch füglich dem Museum der Antiken in Paris an die Seite stellen. Den König begünstigte jedenfalls das Glück in hohem Grade und zugleich wußte er die Kanäle, durch die man zu käuflichen Antiken gelangen konnte, geschickt zu erforschen und zu benützen. Hätte er zehn Jahre später zu sammeln angefangen, als die italienischen Kriege längst vorüber waren und die unsichere Politik, welche anfangs dieses Jahrhunderts die Preise aller Kunstsachen niederdrückte, dem allgemeinen Frieden Platz gemacht hatte, er würde mit viel bedeutenderen Summen lange nicht so viel Gutes und Ausgezeichnetes haben anschaffen können. Weitaus die meisten Antiken wurden in Rom angekauft: sonst sind außer dieser Hauptstadt der antiken Kunstwelt, welche zwar selbst im Alterthum so wenige Künstler hervorgebracht hat, für den Archäologen die wichtigsten Plätze in Italien: Herkulanum und Pompeji (seit 1711 aus der Verschüttung wieder entdeckt), Florenz, Venedig, Neapel und Verona; in Griechenland: Athen, Korinth nebst dem Isthmus, Olympia, Delphi. — (Müllers Arch.)

Die griechische Kunst ist, wie sich unsere Leser aus mehreren Werken in diesen Sälen ohne Zweifel überzeugt haben, und wie sie aus den folgenden Bildern der Römer und der neuern Künstler ferner sehen werden, die Beherrscherin der Bildhauerkunst bis auf unsere Tage geblieben. Den höchsten Punkt hatte sie zur Perikleischen Zeit erreicht, deren eigene höchste Blüthe in die Jahre 440 und folgende vor Christus fällt. Das Haupt jener klassischen griechischen Schule war Phidias, dessen Ruhm so sehr anerkannt, dessen Genius so

mächtig war, daß die Werke der damaligen Zeit sämmtlich von ihm geleitet und das ganze Heer der Künstler in Athen nach seinen Ideen beschäftigt wurde. Nach Phidias gelang es zwei sehr hervorragenden Bildhauern, Skopas und Praxiteles, die Kunst noch auf derselben Höhe zu erhalten und manche ihrer Bilder dürften einzelne Werke von Phidias, wenn auch nicht in der Composition, doch in der Behandlung vielleicht übertreffen, wenigstens erreichen. Ferner kennen wir aus jener Zeit noch die berühmten Namen Leochares, Polykles, Silanion, Thimotheos und Bryaxis. Schon unter Alexander dem Großen (geb. 356 v. Chr.), obgleich damals noch treffliche Kunstschulen bestanden und Euphranor und Lysippos Tüchtiges leisteten, überhaupt noch alle Künstler vollauf beschäftigt und in allgemeinem Ansehen waren, fing doch die Kunst an, sich von der klassischen Richtung der Perikleischen Zeit zu entfernen und theils in abentheuerlichen, theils in äußerlich glänzenden Darstellungen ihre Stärke zu suchen und dem Sinnenreiz eine tiefere Auffassung zu opfern. Der im Allgemeinen erschlaffte Geist der Hellenen war nicht mehr im Stande, das Großartige, Markige und ruhig Hohe in der Kunst darzustellen. Doch sind auch in der spätern Zeit noch einzelne treffliche Werke entstanden, wie z. B. der weltberühmte Laokoon aus der Rhodischen Schule.

Als die Römer ihre Herrschaft über alle Länder auszudehnen strebten, concentrirte sich die ausübende Kunst so zu sagen ganz in Rom, indem viele der damaligen Künstler aus den eroberten Ländern dorthin zogen. Die Römer selbst besaßen kein Talent für Erzeugnisse dieses Berufes. Zur Zeit Sulla's, Pompejus und Augustus blühte noch durch jene griechischen und griechisch-orientalischen Ausländer die Kunst in Rom: in der Kaiserzeit aber ward sie mit geringen ehrenvollen Ausnahmen (z. B. war Zenodoros zu Nero's Zeit ein tüchtiger Erzgießer), — zur Dienerin des Luxus. Unter Kaiser Hadrian erhielt die Bildhauerkunst noch einmal einen höhern Flug, um dann nach wenigen Dezennien, als überhaupt der Verfall

des römischen Reichs hereinbrach, unrettbar zu versinken. Erst trat Schwulst, dann Dürftigkeit der Kunst ein.

Jahrhunderte lang, bis zum Mittelalter, lag die Sculptur überall im Argen. Zuerst strebte Nicl. Pisano († 1270) von Pisa der damaligen Bildhauerkunst eine bessere Richtung zu geben; im 15ten Jahrhundert verfolgten ein gleiches Ziel Donatello und Ghiberti; im 16ten Säculum zeichnete sich Michel-Angelo, wie als Maler, so auch als Bildhauer durch Geist und Geschmack aus. Im 17ten Säculum that sich Joh. Lorenz Bernini hervor, den Einige sehr erheben, Andere den Erzeuger des nachmaligen schlechten Geschmacks nennen. Endlich im 18ten Jahrhundert gründete Canova (geb. im Venetianischen 1757) eine neue Epoche. Er verbesserte offenbar den Geschmack, veredelte und vereinfachte den Styl und die Formen, nur Eines vermißt man in der Regel in seinen Werken, den klassischen antiken Sinn. (Wir werden im Saale der Neuern ihn kennen lernen.) Der genialere, kräftigere Thorwaldsen (jetzt als Greis noch immer mit kunstfertiger Hand den Meißel führend,) füllte diese Lücke in der Sculptur, die Canova zurückgelassen hatte, aus. Er scheint uns der Erste gewesen zu sein, der der antiken Kunst wieder den Geist entlockt hatte. Auf sein Fundament bauten die neuern Bildhauer fort. Von einem der letztern, Schwanthaler' später eine besondere Charakteristik. Ueber den Gang der Bildhauerkunst im Allgemeinen dürften obige Andeutungen dem Laien genügen.

Wir gelangen nun in die durch den erfinderischen Geist von Cornelius reich geschmückten Festsäle und zwar zuerst in den **VII.** oder Göttersaal. Alle Darstellungen an Decken und Wänden sind von Cornelius erfunden, zum Theil auch von ihm, größtentheils aber von Zimmermann und Schlotthauer gemalt. Bewundernswerth ist in diesen Bildern der wahrhaft philosophische Ideengang des Künstlers und der ideale Zusammenhang der verschiedenen Compositionen unter einander. So finden wir in den Deckengemälden zu oberst Eros als den Ur-Gott, von dem alles

seinen Anfang genommen, in 4 Abbildungen, jedesmal mit verschiedenen Attributen; in der ersten mit dem Sinnbild des Wassers (einem Delphin), in der zweiten mit dem Sinnbild des Feuers und Lichts (dem Adler), in der dritten mit dem Sinnbild der Luft (dem Pfau), in der vierten mit dem Sinnbild der Erde (dem Cerberus). Also die 4 Elemente, die aus dem Urstoff geschaffen wurden, sind hier angedeutet. An dieselben reihen sich unmittelbar vier weitere, die Schöpfung versinnlichende Bilder; in dem ersten (des zweiten Kreises) zeigt uns der Componist die Hore des Frühlings, in dem zweiten den Sommer unter dem Bilde der Ceres, in dem dritten den Herbst in Gestalt des Bacchus, in dem vierten die Hore des Winters.

Weiterhin verfolgt der Künstler, nachdem er also den Gott alles Ursprungs, hierauf die Elemente, dann die Jahreszeiten uns dargestellt, seine Entwickelungen und geht nun in den vier folgenden Bildern über: 1) zu dem Morgen (Aurora fährt mit ihrem Zweigespann hervor); 2) zu dem Mittag (Helios fährt auf goldnem Wagen empor); es erscheint 3) der Abend (Luna fährt mit einem Gespanne von 2 Rehen einher); endlich 4) die Nacht (die Göttin der Nacht wird von Eulen in einem Wagen geführt, zwei Knaben Schlaf und Tod ruhen in der Göttin Armen). — In entsprechender Weise setzt auch in den folgenden Reihen der Deckenbilder Cornelius seine allegorischen Darstellungen fort: z. B. das dem Morgen sich anschließende Bild zeigt uns Aurora, wie sie sich beim Hahnenruf vom Lager erhebt, womit der Künstler ohne Zweifel die bei dem Menschen mit Tagesanbruch beginnende Thätigkeit andeuten wollte; daß aber der Anbruch nicht allen menschlichen Wesen das Signal zur Arbeit sei, scheinen uns die neben Aurora noch schlafenden Tithonus und Memnon sagen zu sollen. Das der Nacht entsprechende Bild in demselben Ciclus ist besonders tief gedacht und mit ergreifender Macht und Klarheit geschildert: wir sehen da die unerbittlichen Parzen, Klotho, Lachesis und Atropos handeln; die letztere

ist eben im Begriff, den Lebensfaden eines Sterblichen zu zerschneiden. Da der Katalog alle diese Bilder in ihrer Aufeinanderfolge genau erläutert, so verweisen wir abermals auf denselben, indem sich der Leser darin nun um so leichter zurecht finden sollte, als wir den systematischen Zusammenhang der Conceptionen unter sich bis auf einen gewissen Grad anschaulicher zu machen suchten, als es der Katalog thut. Nur so viel erlauben wir uns noch zu bemerken: das Motiv zu den drei Hauptgemälden an der Wand läßt sich wieder durch alle Zwischenbilder auf das erste Bild, Eros zurückführen und gerade bei diesen Hauptgemälden, wo man die vollständige Entwicklung der Ideen des Componisten erhält, lernt man seinen tiefen ordnenden Geist, der Alles lebendig und klar erfaßt, erkennen und schätzen. So z. B. finden wir an der Decke dem Fenster gegenüber als erstes Bild: Eros mit dem Delphin, dem Sinnbild des Wassers, und in dem letzten Bild an der Wand (dem Fenster gegenüber) auch die letzte Entwicklung der dort angedeuteten Idee, nämlich das ganze ausgebildete Wasserreich. Ferner an der Decke rechts von dem Fenster sehen wir Eros mit dem Adler, dem Sinnbild des Lichtes (und des Feuers) abgebildet: in dem Hauptgemälde an der Wand (rechts vom Fenster) führt uns der Künstler den Olymp, den Inbegriff alles Lichts, alles geistigen Feuers vor Augen. Endlich links vom Fenster erscheint im ersten Bilde an der Decke Eros mit dem Cerberus, dem Sinnbild der Erde und dem Attribut des Pluto: das Hauptgemälde an der Wand (links vom Fenster) stellt die Unterwelt, das Reich des Pluto oder die kalte, inwendige Seite der Erde dar.

Nach diesem allgemeinen Ueberblick auf die Bilder und ihren interessanten Ideengang gehen wir zu der speciellen Betrachtung einzelner Compositionen über, müssen jedoch die Bemerkung vorausschicken, daß wie in der idealen, so auch in der formellen Behandlung Cornelius als ein vollendeter, immer großer Meister uns erscheint. Die Schwierigkeiten, welche schon die Eintheilung des

Raums in so viele Bilder verschiedener Größe und Form mit sich führte, hat Cornelius siegreich überwunden und alles in schönste Harmonie gebracht. Auch die kleinste Figur geht nirgends verloren und jedes einzelne Bild bekam gerade so viel Effekt, als es haben durfte, ohne die Nebenbilder zu stören. Sodann herrscht in allen diesen Compositionen eine Beweglichkeit und eine Zierlichkeit der Formen (es seien Götter oder Menschengestalten), wie sie eben nur den größten Meistern eigen ist.

Prüfen wir die **Unterwelt**, das große Hauptbild an der Wand (über der Eingangsthüre vom Niobidensaal), das Reich des Pluto, so behaupten wir, eine reichere, tiefere Darstellung dieses Vorwurfs hat noch kein Künstler an's Licht gefördert. Imposant sind die drei Höllenrichter, Minos, Aeakus und Rhadamanthus, wie sie in ihren Gedanken abwägen, welches Urtheil den eben von Charon übergesetzten Schatten zu sprechen sei. Feierlicher Ernst und tiefe Stille herrscht in dieser Gruppe. Eine andere ebenfalls schöne Partie bilden Pluto und Proserpina, in der Mitte auf einem Throne sitzend, und Orpheus vor ihnen die Leyer spielend, und sich seine Gattin Eurydice erbittend, welche, zur Seite des Thrones, sehnsuchtsvoll nach Orpheus hinblickt. Bekanntlich starb nach der Mythologie Eurydice am Biß einer Schlange. Orpheus rührte aber die unterirdischen Fürsten durch seinen Gesang und erhielt seine Gemahlin unter der Bedingung zurück, daß er sich nicht nach ihr umsehen sollte, bis er auf der Oberwelt angelangt wäre. Er sah aber rückwärts und verlor Eurydice auf immer. Furchtbar schön macht sich auch die Gruppe der beisammen (rechts im Bilde) gelagerten Eumeniden, Alecto, Megära und Tisyphone. Das treue Bild der Unterwelt zu vervollständigen hat Cornelius auch die Strafen der Verurtheilten mit lebendigen Farben geschildert: wir sehen die Danaiden ewig Wasser schöpfen, Sisyphus immerfort den schweren Stein den Berg hinauf wälzen, damit er ihm herunterrolle und er von neuem seine mühvolle, zwecklose Arbeit beginne.

Dieses Hauptgemälde ist von Cornelius selbst in Beihülfe der Hrn. Zimmermann und Schlotthauer gemalt. Die kalte Natur der Unterwelt weht durch das ganze Bild, ohne daß die Einzelnheiten trocken gehalten wären. Es kommt ihnen allen im Gegentheil derjenige Grad von Saft und Wärme zu, den der Gegenstand im Ganzen zuläßt. Die Figuren von Orpheus und Amor, ferner der Knabe links im Bilde, der den Cerberus mit Brod besänftigt, die zarte Eurydice bilden prächtige Contraste zu den meisten Gestalten des Schattenreichs. Was Ton, Färbung und Haltung anbetrifft, scheint uns dieses Gemälde eine der besten Fresken zu sein. Es ist wohl hier bei dem ersten Freskobilde, dem wir begegnen, am Platze, ein Wort über diese Art der Kunst selbst zu sagen. Die alten Italiänischen Künstler Raphael, Michel-Angelo u. s. f. verewigten sich hauptsächlich in Fresken und unstreitig ist diese Malerei, für die Darstellung kolossaler Bilder besonders — an Wänden oder Decken in Kirchen und andern hohen Räumen — eine sehr praktische. (Bei Sälen von gewöhnlicher Größe wird die kolossale Form an den Decken natürlich nicht angewandt, weil sie als drückend erschiene.) Die Freskomalerei bringt auf gewisse Distanz einen bedeutenden Effekt hervor: sie blendet nicht, wie die Oelbilder, und ist sehr dauerhaft. Daß diese Kunst, welche sonst in Deutschland nur noch in Kirchen und zwar in einem verdorbenen Styl anzutreffen war, wieder in die ihr gebührende Stellung gehoben wurde, ist abermals dem Kunstsinn des jetzigen Königs v. Bayern zuzuschreiben, der seine ersten Meister mit Aufträgen in diesem Zweige beehrte. Die Freskomalerei gehört zu den schwierigsten. Auf ein Kalkpräparat, das auf die rohe Mauer aufgetragen wird (etwa $\frac{1}{4}$ Zoll dick), werden die Farben gleichsam naß in naß hineingearbeitet und der Künstler grundirt mit diesem Kalkstoff nicht weiter, oder vielmehr er läßt nur so viel rohe Mauer mit demselben auf einmal bestreichen, als er in Einem Tage zu übermalen im Stande ist. Denn sobald der Kalk hart zu werden beginnt, geht die Arbeit nicht mehr

von Statten. Der Künstler muß daher, wenn er am Morgen seine Arbeit beginnt, Abends mit seiner Stückaufgabe fertig sein, sonst hat er vergeblich geschafft und er muß das Gemalte wieder herausschlagen, d. h. er muß den ganzen Kalkgrund mit dem, was darauf ist, herausstemmen bis auf den rohen Mauergrund und neuerdings seinen Kalkstoff anlegen. Denn ist einmal der letztere trocken, so lassen sich durchaus nicht mehr bloß einzelne Stellen ändern. Es ist also vor Allem nöthig, daß der Künstler ein durch feste Conturen möglichst abgegränztes Stück sich als Tagwerk vorsetze. Es wäre z. B. ein Absetzen der Arbeit in den Gesichtstheilen nicht statthaft, der Kopf muß in Einem Guß fertig werden. Selbst bei scharf abgegränzten Conturen hält die Fortsetzung, das Ansetzen der neuen Töne schwer, weil sie sich in dem ersten Auftragen durchaus nicht so darstellen, wie sie, ganz getrocknet, nachher erscheinen. Der Künstler kann sich also gar nicht an den Effekt, welchen das Bild während seines Entstehens hervorbringt, halten, er muß vielmehr berechnen, wie sich das Gemälde später, wenn es getrocknet und ganz fertig ist, machen werde. In der Unterwelt v. Cornelius nun scheint uns alles so harmonisch und klar ineinander zu greifen und die Haltung des Bildes in malerischer Beziehung so vorzüglich zu sein, daß man nicht glauben sollte, es sei auch dieses große Ganze nur stückweise zusammengefügt. Darin erkennt man eben den sicheren Blick, der die Verfertiger dieses Gemäldes leitete und sie glücklich bei allen Schwierigkeiten vorbeischiffen ließ.

Das Gegenstück der Unterwelt ist das Wandgemälde gegenüber, der Olymp; Herkules wird eben in die Mitte der Götter aufgenommen. Auch diese Composition scheint uns sehr lebendig und geistreich zu sein. Jupiter, voller Freude über den neuen Ankömmling, begrüßt denselben mit entgegengehaltenem Becher, wir möchten fast sagen nach alter deutscher Weise, gemüthlich, freundlich; seine Gemahlin aber murrt im Stillen über das ganze Ereigniß; eine feine Anspielung in dieser ehelichen Gruppe auf die Diskorde,

die selbst unter göttlichen Ehegatten sich dann und wann kund zu geben scheinen. Eine zierliche Gruppe ist sodann Herkules, wie er die Nektarschale von der schönen Hebe empfängt; ein schlankes, prächtiges Figürchen Ganymedes, der den Adler füttert. Seine Zierlichkeit wird noch recht hervorgehoben durch den stark contrastirenden dicken Silen unweit von ihm.

Das Wandgemälde, dem Fenster gegenüber, die Wasserwelt, oder Neptuns Reich gefällt uns besonders der schönen Motive wegen, die darin liegen. Die trauliche Stellung von Neptun und Amphitrite lassen auf eine gegenseitige Harmonie schließen. Die Tochter des Oceanus scheint nicht mehr daran zu denken, daß sie einst den Beherrscher des Meeres nicht zu ihrem Gemahl wollte; sie theilt die Gewalt über das nasse Reich jetzt gerne mit ihm. Ein ferneres schönes Motiv ist die offenbare Treue und Anhänglichkeit, mit welcher die Nereiden und alle Wassergeschöpfe dem Dienste des fürstlichen Paars sich weihen; ein weiteres Motiv die Rührigkeit und Lebendigkeit in dem sonst so stillen leblosen Elemente; diese Beweglichkeit deutet sinnvoll auf die Macht des menschlichen Geistes, der sich das Wasserreich unterworfen hat, wodurch dasselbe eine so große Kulturbedeutung, besonders in unsrem Jahrhundert durch die Wasserstraßen, erhalten hat. Ein ferneres edles Motiv, die bezaubernde Kraft der Musik und speciell des Gesangs ist schön ausgedrückt in der Darstellung des Sängers Arion, der sichtbar durch seine Töne das ganze ihn umgebende Meervolk fesselt und auch dem letzten kalten Geschöpfe Wärme und Gefühl einhaucht. Diese Bilder sind wirklich im antiken Sinne gedacht, denn die Griechen wissen uns eine starke Zahl von Geschichten zu erzählen, wie der von der Lyra begleitete Gesang zauberhaft veränderte Seelenstimmungen hervorbrachte. Mit großer Geschicklichkeit ist endlich das Ganze gruppirt, so daß das Bild nicht nur einen großartigen, sondern auch einen angenehmen Eindruck zurückläßt.

In die Deckenbilder uns im Detail einzulassen, würde zu weit führen, da der Katalog ihre Bedeutung klar und vollständig auseinander setzt, so daß wir bloß wiederholen müßten, was der Leser dort findet. Wir könnten auch in technischer Beziehung nichts anderes beifügen, als daß wir jene Bilder ohne Ausnahme für gelungen in Zeichnung und Ausführung halten. Sollen wir jedoch kurz angeben, welchen wir einen besondern Vorzug geben, d. h. welche uns individuell am meisten ansprechen, so würden wir als solche bezeichnen: Aurora, bei'm Hahnenruf sich vom Lager erhebend; Helios, von 4 schnaubenden Rossen gezogen, auf goldenem Wagen emporfahrend; Daphne, in den Armen des Apollo; Diana, an deren Seite Endymion schläft; die Göttin der Nacht, von Eulen gezogen, mit ihren Kindern Schlaf und Tod; endlich die drei Parzen.

Wir gelangen durch eine kleine Vorhalle in den Trojaner Saal. Diese Vorhalle bildet zugleich durch ihre Compositionen den Uebergang aus der Götterwelt in das Getümmel der Menschen, wie denn in der Trojanerwelt noch Götter, Heroen und Menschen miteinander verkehren. Dieser Uebergang ist sehr sinnvoll von Cornelius gehalten, indem er in dem Mittelbilde uns Prometheus zeigt, der die Menschen gebildet, der aus der Himmelsburg das große Kulturmittel, das Feuer gestohlen, und der dafür von Zeus an den Kaukasus geschmiedet wird, wo ihm ein Geyer die immer wachsende Leber aushackt. Herkules befreit ihn später — dieß zeigt uns das 2te Bild (Lünette rechts). Hierauf sendet der grimmige Zeus in seinem Rachedurst Pandoren mit der geheimnißvollen Büchse, in welcher alle möglichen Plagen der Menschen angehäuft sind, zur Erde. Pandora neben ihrem Gemahl Epimetheus (dem Bruder des Prometheus) sitzend, öffnet (im dritten Bilde Lünette links) die unheilvolle Büchse. In künstlerischer Beziehung scheint uns Prometheus am Kaukasus das vorzüglichste dieser drei Bilder zu sein, wie denn auch der Künstler

von dieser riesenhaften und bedeutungsreichsten Figur der antiken Geisterwelt ganz besonders ergriffen sein mußte.

VIII. Trojanischer Saal.

Wir betreten nun den Saal, wo die Leiden, welche aus der Pandorabüchse entstiegen, in schauerlich wahrer Gestalt an uns vorüberziehen. Den Hauptgemälden an der Wand sind aber auch hier, wie im Göttersaal, die einleitenden, den geschichtlichen Knoten entwickelnden Bilder vorangeschickt; wir finden auch hier nicht bloß künstlerische Auffassung einzelner Begebenheiten, sondern eine zusammenhängende Darstellung der griechisch-trojanischen Geschichte in poetischer Form: Homer dichtete in verschiedenen Gesängen den Krieg mit Troja, Cornelius malte ihn in mehreren poetischen Bildern. Der Katalog setzt den Gegenstand jedes einzelnen Bildes sorgfältig auseinander, zeigt, wie das Rundbild an der Decke die Vermählung des Peleus, Königs der Myrmidonen in Thessalien mit der Thetis, aus welcher der Hauptheld dieser Mythe, Achilles, entsproß, als der Anfangspunkt der ganzen Reihe von Darstellungen zu betrachten ist und geht auf die ferneren leitenden Bilder über, bis er zu den drei großen Wandgemälden gelangt, welchen wir noch eine genauere Betrachtung widmen. Das erste ist der Zorn des Achilles; das zweite der Kampf um den Leichnam des Patroklus; das dritte die Zerstörung von Troja. Demjenigen unserer Leser, dem die Iliade nicht mehr ganz im Gedächtniß sein sollte, rufen wir einige auf Achilles bezügliche, diese Bilder erklärende historische Momente schnell ins Gedächtniß zurück. Es war von Achilles bei seiner Geburt prophezeit worden, daß er vor Troja unsterblichen Ruhm erwerben, aber auch den Tod finden, — daß er dagegen lange leben werde, wenn er zu Hause bleibe. Um ihn vor den Gefahren des trojanischen Kriegs zu schützen, brachte seine Mutter ihn heimlich als neunjährigen Knaben in Mädchenkleidern unter dem Namen Pyrrha zu dem König Lykomedes, mit dessen Töchtern er erzogen wurde. Kalchas, der Priester, verkündigte aber, daß

ohne Achilles Troja nicht zu erobern sei. Da spürte Ulysses ihn auf. Mit allerlei Waare, darunter auch Waffen, kam er, der Schlaueste aller Griechen, als Handelsmann zu Lykomedes; gleich griff Achilles nach den Waffen (siehe im Deckengemälde über dem Fenster links das erste Gemälde). Sogleich ward er erkannt und wurde beredet, an dem Kriege Theil zu nehmen und überall blieb sein Arm siegreich. Aber er gerieth mit Agamemnon, König von Mycene, dem Oberhaupt der griechischen Fürsten in Streit. Dem heldenmüthigen Achilles war nämlich bei der Verlosung der Beute die gefangene Bryseis, die er liebte, zugefallen, Agamemnon aber die hübsche Chryseis. Der Vater der letztern, Chryses, Priester des Apollo, flehte und erhielt seine Tochter von dem Könige zurück (dieser Moment ist im ersten Wandbilde dargestellt), indem er dagegen als Priester für die Abwendung der unter den Griechen hausenden Pest Apollo anrufen sollte. Um sich nun für die entlassene Chryseis zu entschädigen, nahm das fürstliche Oberhaupt die Geliebte des Achilles, Bryseis, für sich in Anspruch. (Das Bild zeigt, wie sie eben von den Herolden des Agamemnon abgeführt wird.) Achilles entbrannte darüber in Wuth (diese Stimmung ist trefflich im Bilde gegeben), und entzog von nun an den Griechen seine Hülfe. Doch erlaubte er seinem Freunde Patroklus, seine Rüstung zu tragen und seine Krieger in die Schlacht zu führen. Patroklus fiel durch Hektor, und erst jetzt, den Tod des Freundes zu rächen, warf sich Achilles wieder in den Kampf. Der Künstler zeigt uns in dem zweiten großen Wandbilde den Moment, wie die Griechen um den Leichnam des Patroklus streiten und Achilles auf dem Walle erscheint, den Feinden mit lauter Stimme entgegen drohend. Das Ende des 10jährigen griechischen Krieges, die Zerstörung von Troja, wobei Hektor, der Sohn des Priamus, des Königs von Troja, in Vertheidigung der Stadt durch Achilles Arm fiel, sehen wir im dritten großen Wandbilde. Nach dieser historischen Erinnerung gehen wir zur kritischen Beleuchtung dieser drei Bilder über.

„Der Zorn des Achilles“, über dem Eingang aus der Vorhalle ist eine geniale Composition, welche uns ganz in das Leben und Treiben der alten griechischen Heroenzeit versetzt; einige vorzüglich ausgeprägte Charaktere, wie z. B. Agamemnon, Kalchas und auch Achilles geben dem Bilde Ton und nationale Bedeutung; schöne Gruppen, wie z. B. die abziehende Chryseis mit der zu ihr in Beziehung gebrachten Umgebung mildern den Eindruck wilder oder schauerlicher Scenen. Zeichnung und Malerei ist durchweg mit großem Fleiße ausgeführt und das Bild auch bis auf den Hintergrund an Mannigfaltigkeit reich und an Haltung vortrefflich.

Imponirender aber erscheint uns das 2te Bild, der Kampf um den Leichnam des Patroklus (dem Fenster gegenüber). Alles ist in fürchterlicher Schlacht begriffen und die Leidenschaften in ihrer ganzen Zügellosigkeit losgelassen; der schrecklichste der Schrecken, der entfesselte Mensch, nur auf Tod und Verderben ausgehend, fürchterlich wahr gezeichnet. Auch die Opfer, die schon gefallen, die Resultate der Kampfwuth beschreibt der Künstler mit mächtiger Sprache. Er nimmt, um die Schrecken des Krieges zu schildern, nicht, wie manche, sonst nicht ungeschickte Componisten, Blut zu Hülfe, das er aus den frischen Wunden ausströmen läßt, er verwendet im Gegentheil keinen Tropfen davon zu seiner Darstellung. Den kalten Tod, wie er auf dem Kampfplatze die Edelsten hinmäht, zeigt uns der Künstler in den gefallnen Leichen, aus denen noch die ganze Aufregung spricht, in der sie zum Tode gingen. Die Köpfe sind lauter Originalbildnisse, jedes von tiefem Charakter, wie auch die Sänger der Iliade keine unbestimmten verwischten Figuren dem Hörer vorführten. Die Körper, kolossal gehalten, zeichnen sich durch schöne Verhältnisse, starke, aber nicht übertriebene oder schwulstige Formen aus; es sind gewandte, behende, nicht plumpe Heldengestalten, deren Muskeln durch die von Jugend auf geübte Gymnastik gekräftigt und agil sind. Achilles

auf dem Walle erscheint wie ein höheres Wesen, das, außerhalb des Gefechts, noch seine Rache verkündet.

Einzelne Gruppen im Vordergrund sind ausgezeichnet lebendig und machen tiefen Eindruck, wie z. B. die Männer links, welche den todten Patroklus wegtragen, dann rechts im Bilde der Phrygier, wie er den erschlagenen Euphorbus aufhebt. Die Gruppen und Figuren im Vordergrund halten wir endlich in der Malerei besonders gelungen; es ist in denselben so viel Saft und Kraft und eine solche Wahl und Abwechslung der Farben, daß diese Partie im Effekt einem guten Oelbilde nicht nachsteht.

Doch den entschiedensten Vorzug unter den Bildern dieses Saales geben wir dem dritten Wandgemälde, der Zerstörung von Troja. Als Centralpunkt des Bildes, als oberstes Motiv desselben, von welchem alle Fäden der Composition ausgehen und wohin sie zurücklaufen, stellt uns der Künstler im Vordergrund die vor starrer Verzweiflung stumpfsinnig gewordene greise Hekuba, die Gemahlin des Königs Priamus von Troja dar. Sinnenberaubt starrt sie in die Welt hinein, der zerschlagene Gatte zu ihren Füßen, die verzweifelnden Töchter an ihrer Seite, Andromache, die Gattin ihres Sohnes Hektor neben ihr in Ohnmacht liegend; ihre Tochter Polyxena, die eben der griechische Fürst Menelaus ergreifen will, klammert sich fest an Hekuba an, als wollte sie bei dieser Schutz suchen, allein die letztere bleibt taub gegen alles, was um sie vorgeht. Auf der Seite von Menelaus steht händeringend Helena an einer Säule, sie, die gewesene Gemahlin des Menelaus, die aber ihrer Schönheit wegen von Paris, einem Sohne des Priamus, aus Sparta war entführt worden und die Ursache des Kriegs gegen Troja wurde. Die Seherin Kassandra, die umsonst die Trojaner vor dem Pferde gewarnt (welches Pferd links im Hintergrund seinen kolossalen Hals und Kopf, von den Reflexen der Flammen beleuchtet, emporstreckt), diese Kassandra spricht hinter der Hauptgruppe in der Mitte den Fluch über die Feinde aus. Rechts im

Hintergrunde flieht Aeneas mit seinem Vater Anchises and seinem Sohne Ascan aus dem flammenden Troja; links im Bilde, im Mittelgrund, sehen wir die griechischen Helden zufrieden and vergnügt ihre Beute theilen, eine Scene, die zu dem ganzen übrigen namenlosen Elend, das vor unsern Augen in vielfachen Gebilden sich ausbreitet, einen kühnen, unbeschreiblich ergreifenden Kontrast bildet. Der Gesammteindruck dieses Gemäldes läßt sich weniger darstellen, als fühlen. Was je ein großer schöpferischer Geist der verborgenen, wie der weniger geheimen Natur abgewinnen und auf einen engen Raum im Uebermaß der Produktivität hinzaubern konnte, das ist hier geschehen. Man steht, von Bewunderung und Entsetzen erfüllt, sprachlos vor dem Bilde und fühlt sich durch immer neue großartige Seiten desselben immer neu angeregt. Würde Cornelius nur dieses einzige Werk geschaffen haben, sein unsterblicher Ruhm wäre ihm durch dasselbe schon hinlänglich gesichert. Wir wissen, daß Homers Iliade bei den Griechen in hohen Ehren gehalten wurde; aber wir glauben nicht zu übertreiben, wenn wir behaupten, diese Darstellung würde sie auch im höchsten Grade begeistert und ergriffen haben, denn es liegt ihr eine unendlich tiefe nationale Poesie zum Grunde. Gehen wir nun noch auf einige Einzelnheiten über, so fragen wir den Leser, ob man die königliche Würde und Erhabenheit in schöneren, edleren Formen ausdrücken könne, als dies in den Gesichtszügen, wie in der ganzen Figur des greisen Priamus geschehen ist. Auch den Gedanken, ihm noch das Schwert in die sinkende Hand zu geben, finden wir so sinnvoll, als der antiken Auffassung getreu, nach welcher noch „dem müden, welken Körper der alte Heldengeist inwohnte.“ Eine edle, vor allen unsre Blicke auf sich ziehende Frauengestalt ist Hekuba: aber schon haben die fürchterlichen, ihr Haus, ihre Familie, all' ihr Theuerstes vernichtenden Schreckensscenen nur noch den Schatten, nur die Spuren ihrer vorigen einnehmenden, weiblich-noblen Züge zurückgelassen. — Durch einen prachtvollen Kopf zeichnet sich (unter den Beute Theilenden) Nestor mit dem grauen Bart

aus. Man sieht diesen Zügen an, daß sie einem der geistvollsten, gewandtesten, beredtesten und zugleich tapfersten Griechen angehören, der mit seiner Weisheit so oft die gegen einander aufgebrachten Helden des eigenen Lagers wieder vereinigte und dadurch wesentlich zum Sieg der Griechen beitrug. In Nestor tritt offenbar der Nationaltypus am stärksten hervor. — Ist es uns erlaubt, den Charakter selbst eines leblosen Wesens herauszuheben, so möchten wir das Gespensterartige des Trojanischen Pferdes im Hintergrunde links als sehr gelungen und als einen vortrefflichen Schluß des Bildes auf dieser Seite bezeichnen, das mehr, als man glaubt, den Effekt und die Haltung des ganzen Bildes unterstützt. Man denke sich nur dieses Pferd weg und man fühlt eine Lücke, die freilich die Wenigsten bemerken würden, wenn der Künstler sie nicht bereits so genial ausgefüllt hätte. Zu all' diesen Vorzügen der Composition und der Charakteristik des Bildes im Einzelnen kommt dann noch die sehr gelungene Malerei. Mit Einem Wort, wenn je die Schöpfung irgend eines Meisters, welcher Epoche es sei, die Bezeichnung eines klassischen Werkes verdiente, so ist es gewiß diese Zerstörung von Troja, componirt von Cornelius, und von ihm mit Beihülfe der Herren Zimmermann und Schlotthauer gemalt.

IX. Der Heroen-Saal.

Als ein vortreffliches Werk der Sculptur betrachten wir die Statue des Jason, der das goldene Vließ eroberte, in der Mitte des Saales, mit No. 150 bezeichnet. Sie hat mit der Statue desselben Heroen im Antiken-Museum zu Paris (im Louvre, Saal der Karyatiden) vollkommene Aehnlichkeit, so daß wir sie, wenn nicht demselben Meister, doch derselben Schule zuschreiben möchten. In dem von Hrn. v. Clarac (**Conservateur du Musée royal des Antiques**) herausgegebenen Louvre-Katolog wird die Vermuthung ausgesprochen, daß der dortige Jason von derselben Hand sei, aus welcher der kämpfende Heros (ebendaselbst), genannt der Borghesische Gladiator, eine weltberühmte Statue, hervorgegangen sei, nämlich von Agasias von

Ephesus. Wenn diese Vermuthung von Hrn. v. Clarac richtig ist, wofür allerdings kritische Gründe sprechen, so dürfte man wohl auch diese hiesige Figur jenem Schöpfer direkte oder wenigstens seiner Schule zuschreiben. Was Hr. v. Clarac von dem Jason im Pariser-Louvre sagt, scheint uns auch auf seinen Zwillingsbruder, auf unsern Vließ-Eroberer, völlig Anwendung zu finden: „obgleich eine einzelne Figur, gewährt dieser Jason doch das Interesse einer Gruppe; — der Bildhauer hat sich einer nobeln und einfachen Stellung der Figur bedient, um die Schönheit der Schultern und des Rückens zu entwickeln" u. s. f. Die ganze Gestalt ist überhaupt sehr schlank und von lauter wahren Formen, der Leib übrigens viel besser als der Kopf.

Eine gute Statue, „vom reinsten griechischen Styl", wie unser Katalog sich ausdrückt, ohnehin auch von historischem Werth, ist Alexander der Große No. 152. — Mehr der historischen, als künstlerischen Merkwürdigkeit wegen machen wir den Leser sodann auf die Hermesbüsten *) von Demosthenes (148), von Hannibal (153), von Perikles (156), von Themistokles (158) und endlich von Sokrates (165) aufmerksam. Lauter berühmte Männer, mit deren Zügen man sich im Vorbeigehen wohl bekannt machen darf, obgleich zu wünschen gewesen wäre, daß eine reinere Sculptur sie uns überliefert hätte.

X. Römer-Saal.

Wie wir, noch im Heroen-Saal stehend, unsere Schritte nach diesem 10ten Saale lenken, überschauen wir denselben in seiner bedeutenden Länge und Größe, in seiner prachtvollen Ausschmückung, in seinen zahlreichen Werken der Bildhauerkunst vollständig und dieser

*) Wir haben oben gesehen, daß man unter einer Herme die Bildsäule versteht, die auf einem Pfeiler von der Proportion der Größe eines Menschen einen menschlichen Kopf trägt; hier finden wir ihrer mehrere.

Anblick ist so imposant, daß wir dem Leser rathen, ehe er hinabsteigt, dem allgemeinen Ueberblick von diesem Standpunkte aus noch einige Augenblicke zu widmen, um so eher, als wirklich mehr die Quantität, denn die Qualität der Büsten, mehr die geschmackvolle Zusammenstellung des Vorhandenen, mehr die ganze reiche, sinnvolle Ausstattung, als klassische Einzelnheiten hier in Betracht kommen können.

Treten wir nun in den Römer-Saal selbst, so wird dem nur einigermaßen geübten Auge nicht entgehen, daß zwischen den Werken der guten griechischen Kunst und den meisten hier sich vorfindenden Arbeiten ein gewaltiger Unterschied besteht. Die Statuen z. B. sind durchaus unbedeutend, und von den Büsten scheinen uns wenige nur das Prädikat ganz tüchtiger Erzeugnisse der Bildhauerkunst ansprechen zu können. Zu diesen letztern zählen wir No. 180, unbekannter Römer, vielleicht Marius, von wilden Zügen, aber bestimmt und scharf modellirt; 204, Trajan; 224, kolossale Büste von Cicero, nach unserer Ansicht die beste in diesem Saale, charakteristisch, frei in Behandlung, bestimmt, körnigt; 227, Bildniß des Kaisers Augustus, äußerst weich und zart gearbeitet und modellirt, als hätte Canova dabei geholfen. — Recht hübsch in Formen und Laubwerkverzierungen sind endlich die in der Mitte des Saales aufgestellten Kandelaber.

XI. Saal der farbigen Bildwerke.

Hier nur wenige Bemerkungen, indem uns keine Statue oder Büste ganz befriedigt. Unzweifelhafte Vorzüge, nämlich eine kecke Auffassung und geschmackvolle Darstellung scheinen uns beinahe allein dem liegenden Flußgott (No. 295.) zugestanden werden zu können. Auch ist darin eine breite, ziemlich bestimmte Behandlung und sichere Modellirung nicht zu läugnen. Aber mit den griechischen Bildern darf man diese Figur allenfalls nicht vergleichen. Eine vorzügliche erst neuerlich in diese Sammlung gekommene Statue ist die weibliche, wahrscheinlich Portraitfigur aus der römischen Kaiserzeit, in Bronze.

XII. Saal der Neueren.

In den Werken von Canova und Thorwaldsen finden wir die Bildhauerkunst wieder auf eine höhere, den Antiken sich nährende Stufe gehoben. Canova's Venus (No. 328) zeichnet sich nicht nur durch zierliche Arbeit, sondern auch durch Wärme und Leben aus. Im Allgemeinen sind Canova's Bilder sehr weich, oft zu weich, so daß uns sein Styl nicht für jeden Gegenstand passend scheint. Aber bei der Darstellung jener Göttin, welche alle Anmuth, Zartheit und feinen Formen in sich vereinigt, darf die Führung des Meißels auch möglichst weich und zart sein. Dabei sind übrigens die Konturen doch bestimmt und klar gegeben.

Eine vortreffliche Figur ist No. 329. Adonis, von Thorwaldsen. Auch hier trifft Schönheit des Vortrags, vollendete Zeichnung und ebenso meisterhafte Modellirung mit einer reinen Auffassung in gleichem Maaße zusammen. Thorwaldsen ist nach unserer Ansicht vielseitiger als Canova, und weiß eben so keck als zart, je nach der Vorschrift der Umstände, seinen Meißel zu führen. Diese Figur aber ist, wie die folgende, Paris (330) von Canova, ganz in weicher Behandlung durchgeführt. Bei der letztern Figur hätten wir etwas mehr Männlichkeit im Ausdruck, und in der Haltung die Andeutung gewünscht, daß Paris nicht bloß in Liebeshändeln, sondern auch im Kampfe mit dem Schwerte gewandt war. Dennoch gehören diese beiden Statuen von Thorwaldsen und Canova gewiß zu den vorzüglichern Werken der neuern Plastik und stehen z. B. weit über den Statuen, die wir im Römischen Saale gesehen haben.

Ein recht zierliches Figürchen im Saale der Neuern scheint uns auch die Sandalenbinderin von Rudolf Schadow No. 314. zu sein.

Endlich halten wir die Büste des Königs Ludwig von Bayern (No. 326) von Thorwaldsen für sehr charakteristisch: ausgezeichnete Modellirung und kecke freie Behandlung im höchsten Grade kann man diesem Bildniß nicht absprechen.

Wir sind zu Ende, möchten aber, wie in der Gemälde-Gallerie dem Leser rathen, den Weg wieder zurückzulegen und die beschriebenen Gegenstände noch einmal ins Auge zu fassen. Also im Saale der Neuern die Nummern 330, Paris, Statue; 329 Adonis, Statue; 328 Venus, Statue; 326 Ludwig I., Büste; 314 Sandalenbinderin, Statue. Im eilften Saal: 295 Flußgott, Statue. Im zehnten Saal: 227 Augustus, Büste; 224 Cicero, Büste; 204 Trajan, Büste; 180 Büste eines unbekannten Römers; endlich die in der Mitte des Saales stehenden Kandelaber. Im neunten Saal: 158 Themistokles, 156 Perikles, 153 Hannibal, alle drei Hermenbüsten; 152 Alexander der Große, Statue; 150 Jason, Statue; 148 Demosthenes, Hermenbüste. Im achten Saal die Zerstörung von Troja, der Kampf um den Leichnam des Patroklus, der Zorn des Achilles; an der Decke: Achilles unter den Töchtern des Königs Lykomedes, Vermählung des Peleus mit der Thetis. In der Vorhalle: Prometheus am Kaukasus. Im Göttersaal: die Unterwelt, das Wasserreich, Herkules bei seinem Eintritt in den Olymp; an der Decke: Aurora, Helios, Daphne, Diana, die Göttin der Nacht, die Parzen. Im sechsten Saal: No. 132 das Medusenhaupt, 125 der knieende Niobide, 124 der sterbende Niobide, 123 der Knabe mit dem Schwan. — Im fünften Saal No. 115 Silen mit dem Bacchuskinde, 100 lachender Satyr, Büste; 99 kleiner Silen, Statue; 96 schlafender Satyr, kolossal. Im vierten Saal No. 83 die Büste v. Achilles, und die Kolossalstatue von Apollo No. 82. Im dritten Saal die beiden Aeginetengruppen, worunter besonders No. 69 verwundeter Troier, 56 Laomedon, 55 Herkules, knieend. Im zweiten Saal: No. 51. Bacchuspriester, Statue. Im ersten Saal: No. 15 Kolossalstatue des Antinous. — Wir zweifeln keineswegs, unsre Leser sind vom ersten Betrachten dieser Sammlung schon so sehr für dieselbe eingenommen, daß sie den Gang dahin so oft möglich wiederholen werden und

wir garantiren ihnen, daß sie jedesmal wieder mit neuem Entzücken und unter Entdeckung neuer Schönheiten diese Hallen verlassen.

Die königliche Residenz.

In allen Residenzstädten pflegt man die königlichen Schlösser als Merkwürdigkeiten ersten Ranges anzusehen, obgleich gewöhnlich nur Luxus, nicht Kunst in denselben einheimisch ist. Das kann man aber von der Residenz in München nicht sagen. Der Theil derselben, welcher gegen den Max-Joseph-Platz geht (gegenüber dem Postgebäude), der sogenannte Königsbau, verräth schon in seinem Aeußern, daß er das Erzeugniß höherer Kunst ist. Dieser Bau, eine Reminiszenz des Pallastes Pitti in Florenz, wurde vor ungefähr 8 Jahren äußerlich vollendet. Wenn das Palais Pitti durch riesenhafte Formen sich auszeichnet, so hat beim Königsbau der Architekt (Hr. v. Klenze) sehr geschickt einen architektonischen Reichthum mit der einfachen toskanischen Bauart zu vereinigen gewußt, wodurch dem ernsten, würdevollen Charakter nichts abgeht, wohl aber dem königlichen Hause die nöthige Pracht verliehen wird. Dieser Pallast ist auch im Innern — mit Ausnahme des Erdgeschosses — seit einigen Jahren vollendet, und mit vielen eben so sinnvollen als gelungenen Wandgemälden geziert, so daß Kunst und Glanz gleichmäßig vertheilt sind. Da aber der Hof diesen Flügel bereits bewohnt, so hält es natürlich schwer, die Malereien mit Muße betrachten und sich bleibend einprägen zu können. Es sind nämlich nur bestimmte Tage und Stunden freigegeben, an welchen die Säle und Zimmer dem Publikum durch den Herrn Schloßverwalter, an welchen man sich diesfalls zu wenden hat und der im Schlosse selbst wohnt, geöffnet werden. Da fügt es sich von selbst, daß zu dieser festgesetzten Zeit immer eine Schaar Schaulustiger sich sammelt, welche dann in Masse vorwärts geschoben wird und wo eine Absonderung des Einzelnen Behufs ungestörterer Betrachtung nicht möglich ist. So legt man in weniger als zwei

KÖNIGSBAU MIT DEM HOFTHEATER.

RESIDENZ GEGEN DEN HOFGARTEN.

München bei Fr. Sauer.

Stunden den Weg durch eine Menge von Gemächern zurück und muß die vielen zierlichen Wandmalereien gleichsam im Fluge erhaschen. Wenn man in einzelnen Zimmern die Hauptgegenstände festzuhalten glaubte, so werden sie durch die immer neuen Erscheinungen wieder verwischt. Eine genaue Beschreibung läßt sich unter solchen Umständen nicht geben. Sie würde auch dem Leser wenig helfen, da er nicht Zeit fände, sie gehörig zu benutzen. Man hält sich daher auf dieser Wanderschaft am besten an den Verwalter, der über alles genügenden Aufschluß zu ertheilen im Stande und Willens ist. Beiläufig bemerken wir, daß mehrere Conceptionen uns nicht sowohl um ihrer selbst willen da zu sein scheinen, als vielmehr um den Zweck zu erfüllen, mit architektonischen und arabeskenartigen Verbindungen die ornamentalische Ausschmückung der Zimmer zu vollenden. Ferner bemerken wir, daß die Kunstproduktionen durchweg gelungen scheinen und in ihrer Form eben den Gemächern für den täglichen Gebrauch angepaßt sind, und daher mehr in zierlichen kleineren Darstellungen, in schönen Gruppen und einzelnen Figuren, als in großen historischen Bildern, wie etwa in der Glyptothek, Geist und Gemüth zu befriedigen trachten. Eine zarte Grundirung mit geschmeidigen, luftigen, mythologischen oder allegorischen Gebilden, oder sinnreiche Arabesken machen oft hauptsächlich den künstlerischen Charakter eines Zimmers aus. Gerade diese Einfachheit, hier vorzüglich an ihrem Platze, spricht ungemein an, und harmonirt vollständig mit der, im höchsten Grade, aber nicht im Uebermaß angewendeten, vom feinsten Geschmack begleiteten äußern Zimmerpracht. Decken, Draperieen, Meublen, Fußböden, kurz alles, was zum fertigen Salon gehört, sind äußerst elegant und mit solcher Genauigkeit vollendet, daß einem diese Harmonie von Kunst und Pracht im Innersten wohl thut; besonders gefällig präsentiren sich in den Decken die zierlich gearbeiteten weißen und vergoldeten Rosetten; — wie überhaupt das in der Residenz adoptirte System, in den Verzierungen

von Friesen, Plafonds u. s. f. Gold und Weiß schicklich zu verbinden, einen eben so angenehmen, als noblen Eindruck hervorbringt. Um den Leser übrigens eine ungefähre Idee von den in dem Königsbau ausgeführten Kunstgegenständen zu geben, wollen wir es doch versuchen, wenigstens die wichtigsten artistischen Ausschmückungen kurz zu entziffern.

Die von dem Könige bewohnten Gemächer sind auf sein Geheiß und nach seinen Ideen mit bildlichen Darstellungen aus der griechischen Poesie geschmückt. Im ersten Vorzimmer erblicken wir in den Friesen Compositionen aus der Argonautik von Orpheus, sodann an der Wandseite über dem Eingang die Kämpfe des Jason um das goldene Vließ. Im zweiten Vorzimmer in der Friesabtheilung sehen wir Zeus gegen die himmelstürmenden Giganten und Titanen sich zur Wehr setzen; weiter hin erkennen wir Darstellungen aus den Gedichten Hesiods — das Schild des Herkules, die Werke, die Tage — und Stellen aus seiner Theogonie (Sammlung der ältesten Mythen). In dem nun folgenden Salon de Service treffen wir (an den Wänden) bildliche Uebersetzungen aus den Homerischen Hymnen an Apoll, Hermes (Merkur), Demeter (Ceres) und Aphrodite. Die Darstellungen im Speisesaal sind den lieblichen Liedern Anakreon's, jene im Empfangsaal (mit dem reichen purpurnen Thronhimmel und dem goldenen Thron) den Siegesgesängen Pindars entnommen. Das Arbeitekabinet ist mit Compositionen aus Sophocles Werken, das Ankleidekabinet aus Aristophanes Schauspielen geschmückt. Das Schlafzimmer endlich zieren, ganz dem Zwecke desselben entsprechend, zwei Reliefs von Thorwaldsen, die Nacht und Aurora; Fries- und Deckedarstellung sind Theokrits Idyllen entnommen.

In den Gemächern der Königin haben die bildenden Künstler, abermals nach der Idee des Königs, sich an die deutschen Dichter gehalten, und selbst die geistreichen Minnesänger, die bekanntlich im 12ten u. 13ten Jahrhundert blühten, auf edle und an-

schauliche Weise in unsere Mitte versetzt. Das erste Vorzimmer zeigt uns an der Decke Bilder aus dem Leben des berühmten Minnesängers Walther von der Vogelweide, das zweite Stellen aus den Werken des ebenso gefeierten Wolfram von Eschenbach (Titurel, Geschichte des heiligen Graals). Im **Salon de Service** erkennen wir Conceptionen aus Bürgers beliebter Poesie; im Empfangsaal Scenen aus Klopstocks Hermannsschlacht (in einigen Feldern der Decke Partieen aus seinen Oden). Im folgenden Salon begegnen unsern Blicken an den obern Theilen der Wände, welche im herkulanischen Styl bemalt sind, Scenen aus Wielands vielgelesenem Oberon. Das Schlafzimmer schmücken Compositionen aus den Poesieen des deutschen Dichterfürsten Göethe, im Schreibkabinet finden wir Motive aus des allverehrten Schillers Gedichten und dramatischen Schriften entlehnt. Im Bibliothekzimmer endlich ist Tieck's Muse zu Ehren gezogen worden.

Nachdem man die Gemächer in der mittlern Etage der Residenz durchlaufen, wird man auf das oberste Stockwerk geführt, welches eine Reihe von Gemächern in sich faßt, in denen der Hof bei kleinern Festen seine Gäste zu empfangen pflegt. Mehrere Säle sind mehr mit Tapeten-Dekoration geziert, als durch Malerei zu größerer Würde erhoben. Indessen geht die Kunst doch auch hier keineswegs leer aus. In dem einen Saale z. B. ist der anziehenden Mythe der Schönheitsgöttin Aphrodite ein trefflicher plastischer Fries gewidmet; ein anderer zeichnet sich durch lebendig gehaltene Araberken aus; im Ballsaal verdienen die Grazien und Jünglinge (in reicher Friesabtheilung) alle Aufmerksamkeit. Einen höchst überraschenden Anblick aber und einen angenehmen Wechsel bietet uns der Speisesaal voll des schönsten, immer grünenden Schmuckes dar. Die prächtigste Orangerie ist nämlich hier in systematischer Ordnung aufgeflanzt und die Bäume sind so stark, kräftig und fruchttragend, daß man sich plötzlich in einen Orangenhain versetzt glaubt. In diesem Saale hält der König zur Winterszeit Soireen, und bei

der Anwesenheit weiblicher Schönheiten und bei brillanter nächtlicher Beleuchtung muß sich dieser künstliche Garten ganz feenartig ausnehmen. Eine Fensterthüre führt aus demselben auf die hohe und große Dachaltane, von welcher man ganz München und die Umgegend übersieht. — Von hier wird man endlich heruntergeführt in das Pleinpied, welches zwar im Innern noch nicht vollendet ist, wo wir aber auf das Beste treffen, was dieser Schloßflügel an Freskomalerei besitzt, nämlich auf die Darstellungen des Hrn. Prof. Schnorr aus den Nibelungen. Der Saal heißt auch der Nibelungensaal. München darf wahrlich stolz sein: nicht nur besitzt es zwei vollständige Handschriften des Nibelungenliedes auf seiner Bibliothek, auch der schöne Gedanke, dieses, von den Deutschen lange Zeit fast vergessene und mit wenig Aufmerksamkeit behandelte Heldengedicht in historisch-poetisch-künstlerischen Darstellungen wieder ins Leben zu rufen, mußte in München gehegt und ausgeführt werden! Siegfried und Chrimhilde (rechts an der Wand neben der Ausgangsthüre) scheint uns die gelungenste dieser Compositionen zu sein. Man erkennt in Chrimhilde die innige, herzliche Liebe zu ihrem Siegfried. Im übrigen müssen wir finden, daß, was Malerei anbelangt, diese Fresken doch hinter denen der Glyptothek zurückstehen. Die übrigen Darstellungen in diesem Saale, der gleichsam als Einleitung zu den folgenden, noch nicht vollendeten, zu betrachten ist, bedeuten: Günther und Brunhilde, Giselher, Gernot und ihre Mutter Frau Ute, Sigmund und Siegelint, Siegfrieds Eltern, König Etzel und Dietrich von Bern, Rüdiger und der alte Hildebrand, und Dankwart, Volker und Hagen. Ueber der Thüre in dem Halbrund sehen wir den Sänger des Liedes mit den allegorischen Figuren, die Sage und das Märchen, vorgestellt, und auf entgegensetzter Seite, über dem Fenster die vortrefflich in den schwierigen Raum hinein komponirte Darstellung, wie die Donaunixen dem Hagen den Untergang der Burgunden im Etzelerland verkünden. An der Decke noch sind in 4. kleinen Bildchen Hauptmomente aus dem Gedichte

angebracht, nämlich: die zwei Königinnen, mit ihrem Gefolge von verschiedenen Seiten kommend, wie sie über den Vortritt in die Kirche streiten; Siegfrieds Leichnam, von der Jagd heimgetragen; der Kampf der Burgunden und Hunnen auf der Stiege; endlich die Klage. Im zweiten Saale darf man die Hauptbilder als sehr reiche, lebensvolle Compositionen qualificiren: Siegfried kommt mit den gefangenen Sachsenkönigen aus der Schlacht zurück; hierauf Brunhildens Ankunft zu Worms, welche von Frau Ute und von Chrimhilden bewillkommt wird. Auf den schmalen Seiten ist Siegfrieds Vermählung mit Chrimhilde dargestellt, gegenüber wie er der Chrimhilde den Gürtel mit der Forderung des Verschweigens darreicht. In den Lünetten erblicken wir noch kleinere Bilder: Siegfrieds Ankunft bei Günther; Ritterspiele u. s. w. Dieser Saal ist aber auch noch nicht ganz fertig dekorirt.

Da wir gerade in der Residenz verweilen uud noch den Hrn. Verwalter an der Seite haben, so mögen unsre Leser ihn befragen, wann sie die königliche Schatzkammer besehen können. Auch hiefür sind bestimmte Tage und Stunden festgesetzt. Man findet darin eine Menge Kostbarkeiten von Gold, Silber und Edelsteinen, wohl auch geschichtliche Merkwürdigkeiten, wie z. B. Kronen von Karl dem Großen, Ludwig dem Bayer u. dgl. m., und wem bei solchem Anblick das Herz lacht, der gehe hin und sättige sich.

Der Saalbau gegen den Hofgarten.

Wie der Theil der Residenz gegen den Max-Joseph-Platz zur Privatwohnung des Königs dient, so soll dieser neue Bau (ebenfalls von Geheimenrath v. Klenze ausgeführt) in großen Massen jene Räume in sich vereinigen, welche der Monarch als solcher bedarf, z. B. den Thronsaal, die Säle für diplomatische Festlichkeiten rc. Der Baustyl ist römisch. Durch das Beibehalten der alten Residenz auf der obern Seite war der Architekt etwas genirt. Dennoch präsentirt sich die ganze 800 Fuß lange Facade gegen

den Hofgarten ungemein vortheilhaft und der stolze Portalvorbau, der aus zwei Arkadenhallen übereinander besteht, mit der auf dem Giebel-Gesims angebrachten reichen Bildhauerarbeit von Schwanthaler (allegorische Figuren in Marmor, die politische Eintheilung Bayerns, die 8 Kreise des Königreichs andeutend) verkündigt laut die Eigenschaft dieses Gebäudes. Dasselbe ist zwar im Innern noch nicht fertig, doch sind in einigen Sälen die Wandbilder theils ganz vollendet, theils der Vollendung nahe und dem Publikum täglich zur Mittagsstunde zugänglich. Wir müssen uns etwas einläßlich über diese Gemälde, wirklich großartige Compositionen, aussprechen; auch ist einem hier mehr Muße zur Betrachtung vergönnt, als im andern Theil der Residenz.

In der obern Etage treten wir zuerst in einen noch unvollendeten Saal, welcher später als Festsaal dienen soll; seine Wände und Säulen sind einfach marmorirt und mit Stukkaturarbeit und Vergoldungen ausgeschmückt. Dann folgen drei Säle mit Wandgemälden und hinter diesen der prachtvolle große Thronsaal, in welchen zwölf vergoldete Kolossalstatuen, Bildnisse von Fürsten aus bayerischem Stamme, zwischen die Säulen zu stehen kommen. Der unmittelbar an den Thronsaal stoßende Habsburgersaal enthält in vier großen Wandbildern Scenen aus dem Leben des Kaisers Rudolf von Habsburg in enkaustischer oder Wachsmalerei. Der Name enkaustische Malerei kommt aus dem Griechischen und bedeutet: gebrannt, eingebrannt, indem allerdings ein Brennungsprozeß dabei vorzunehmen ist. Vorerst wird bei dieser Manier der roh abgeriebene Mörtelgrund mit einem leichten Wachston angelegt, und derselbe von oben bis unten überall gleichmäßig mit einer Pfanne voll glühender Kohlen, welche man so nahe als nöthig und möglich an die Mauer hält, und dieselbe damit ganz überfährt, eingebrannt. Nachdem man auf diese Weise einen festen Grund gewonnen, wird die Zeichnung, dann die Farbe aufgetragen. Farben und Pinsel weichen in ihrer Substanz von denen, die man

zu den Fresken, und denen, welche man zur Oelmalerei gebraucht, ab. Doch nähern sie sich sehr den letztern. Die Farben werden nur statt mit Oel, mit einer Wachssubstanz zersetzt und naß gehalten, und statt der Borstpinsel braucht man Haarpinsel, welche freilich bald abgenutzt sind. Die Wachsmalerei, wie sie von den geschickten Künstlern, denen diese Säle übertragen sind, praktizirt wird, hat allerdings, vorausgesetzt, daß sich ihre Dauerhaftigkeit bewähre, ganz bedeutende Vorzüge. Die enkaustischen Gemälde blenden erstlich nicht, wie z. B. die Oelgemälde, welche nur bei günstigem Lichte und von gewissen Standpunkten aus gehörig ins Auge fallen. In der enkaustischen Malerei kann man ferner leicht Töne auf Töne, ja sogar helle Farben auf ganz dunkle Stellen setzen, ohne daß sie unrein würden. Jede Farbe ergänzt oder deckt die andere vollkommen, je nachdem sie gemischt wird. Die enkaustischen Gemälde stehen mit Bezug auf Effekt, Kraft, Klarheit und Saft der Farben hinter den ganz guten Oelgemälden nicht zurück, und endlich übertreffen sie in der letztern Beziehung die Freskogemälde. Die Wiederanwendung dieser Malerei verdanken wir vorzüglich den Bemühungen des Hrn. Fernbach, den König Ludwig auch dafür zum Conservator aller enkaustischen Gemälde ernannt hat. Wenn nun ein Bild fertig gemalt ist, so entdeckt man allerdings trockene, sogenannte „eingeschlagene" Stellen, denen zwar nicht eine gewisse Klarheit, aber das Saftige abgeht, während unmittelbar daneben die brillantesten Töne sich zeigen. Diesem Uebelstand zu begegnen und eine vollständige Reinheit und Harmonie herzustellen, wird jetzt der Brennungsprozeß, wie bei'm ersten Grundiren, nochmals vorgenommen und, weit entfernt, daß dieß den einzelnen Farbentönen schade, verbindet es sie alle vielmehr fest und kittartig, und man erreicht mit diesem letzten Brennen, daß alle Töne so zu sagen in gleichmäßiges Korn gesetzt werden. Bei der Betrachtung einzelner Wandgemälde wird dem Leser die Vorzüglichkeit dieser Malerei vollständig klar werden.

Zur Erläuterung der Bilder in dem an den Thronsaal anstoßenden Salon wollen wir eine ganz kurze Charakteristik von Rudolf von Habsburg voraus schicken. Er war, wie Müller in seiner Geschichte der Schweiz erzählt „von Statur sehr groß, schlank „von Gliedmaßen; seine Nase hatte eine starke Ausbeugung; in „seinen Zügen war hoher Ernst, aber sobald jemand mit ihm reden „wollte, erweckte er Zutrauen durch zuvorkommende Freundlichkeit. — „Im Leben liebte er Einfalt; köstliche Speise aß er nie, noch „mäßiger war er im Trinken; im Feld hat er wohl mit rohen Rüben seinen Hunger gestillt.“ Die Jugend Rudolfs war in den Waffen verflossen; er schützte die Bürger und Landleute gegen Unterdrückung der Großen, auch gegen Anmaßung des Klerus. Er erwarb sich daher die Vogt- oder Hauptmannschaft über mehrere Schweizerische Städte. „In allen Kriegen, erzählt Joh. v. Müller „weiter, hielt Rudolf die großen Prälaten, welche den Glanz heiliger „Geistlichkeit in Uebung weltlicher Herrschaft verloren, den Kriegs„gesetzen gemäß, nicht wie Lehrer des christlichen Glaubens; hingegen „ist in vielen Jahrbüchern mit Ruhm verzeichnet, als er auf der „Jagd bei einem angeschwollenen Bach zwischen Fahr und Baden „(im Aargau) einen armen Priester angetroffen, welcher eilte, einem „sterbenden Menschen durch das hochwürdige Sacrament gläubige „Ruhe einzuflößen, habe der Graf demselben sein Pferd „aufgedrungen (siehe das erste Wandbild) mit vielem Ausdruck sei„ner Furcht Gottes, von dem er alles, was er sei, zu Lehen trage.““ Gerade als er mit dem Bischof von Basel in Fehde lag und diese Stadt belagerte (1273.), brachten ihm von Frankfurt am Mayn Heinrich von Pappenheim und Friedrich von Hohenzollern die Nachricht, daß die Versammlung der Churfürsten ihn zum König über das Römische Reich der Deutschen ernannt habe. „Es ge„schah Rudolfen, wie vielen, sagt Müller, daß, nachdem der Ton „seines ganzen Lebens die allgemeine Stimme für ihn eingenommen, „die Erwähnung seines Namens durch einen einzigen Mann, dem

„er sich etwa verbunden hatte, genug war zu seiner Erhöhung.“ Joh. Müller deutet darauf, es möchte dieser Mann, der ihn hervorgezogen, Werner, Kurfürst von Mainz gewesen sein, dem er persönlich gefällig gewesen und welchem überdies jener Priester, dem er einst sein Pferd gab, nachher als Caplan nahe gestanden. In der Stadt Aachen wurde Rudolf mit der Krone Karls des Großen durch den Kurfürsten von Cöln gekrönt. Mit Gewalt der Waffen behauptete er seinen Thron vorerst gegen Ottokar, König von Böhmen, der sich seiner Wahl widersetzt und sich selbst um die deutsche Krone beworben hatte. Rudolf drang bis vor die Mauern von Wien, Ottokar bat um Frieden, und mußte dem König Rudolf huldigen, und seiner Herrschaft auf Oesterreich entsagen. Ottokar versuchte es später, sich gegen Rudolf aufzulehnen, fiel aber in diesem Kriege bei Weizenfeld in Oesterreich, in welcher Schlacht auch Rudolf selbst kämpfte und verwundet ward. Der Erfolg dieses Sieges war, daß die österreichischen Lande auf immer an das Haus Habsburg übergingen. Rudolfs Waffenglück war ihm auch in andern Kriegen z. B. gegen Savojen und Burgund treu. Nachdem Rudolf das Reich gegen äußere Feinde sicher gestellt, begann er im Innern den Schutz der Personen und des Eigenthums vor räuberischen Grafen und räuberischem Gesindel herzustellen, welche Handel und Wandel, Gegenden und Wege unsicher machten. Er ließ die Räuber gefangen nehmen, reiste persönlich im Reiche herum, richtete über die Verbrecher, schlichtete die Streitigkeiten und führte Ordnung und Gewerbfleiß, sittliche und geistige Cultur in das verwahrloßte Land zurück (dieser Zug seiner Herrschaft ist in dem Wandbilde gegenüber dem Priester am Bache dargestellt). In seinem 76. Jahre, nachdem er 18 Jahre regiert, starb er. Sein naher Tod wurde ihm fünf Tage vorher angekündigt und er sprach: „wohlan, so ziehe ich nach Speier,“ wo er in der Gruft vieler alter Könige und Kaiser des deutschen Reichs von seinen Thaten ruhen wollte. Der Tod ereilte ihn unterwegs in Germersheim, welche Stadt er gestiftet hatte.

Das Leben und die merkwürdigen Thaten eines solchen Fürsten darzustellen, war eine würdige Aufgabe, und Prof. Schnorr hat sie trefflich gelöst. Ganz vorzüglich gefallen uns die einander gegenüber stehenden Bilder, Rudolf, wie er dem Priester sein Pferd anbietet und Rudolf, wie er als König zu Gericht sitzt. Im ersten Bilde ist in dem Priester, dem Rudolf begegnet, der Charakter eines feinen, scharfblickenden Geistlichen der die Bescheidenheit und Demuth im Aeußern, aber einen beharrlichen Willen im Innern trägt, vortrefflich ausgedrückt. Es ist in dieser Gestalt Würde und sichtbar freudige Bewegung über den gefälligen weltlichen Grafen ausgesprochen, er segnet sichtlich denselben für seinen guten Willen und verheißt ihm die Belohnung der Kirche. Er rechnet ihm mit einem Wort seine Gesinnung sehr hoch an. Aber zugleich glaubt man in seinem scharfen Auge, in seinem übrigen sehr positiven Gesichtszügen zu lesen, daß die Ungnade der Kirche nicht ausgeblieben wäre, wenn sich der Graf gleichgültig gegen ihren Diener gezeigt, und ihn unbesorgt hätte durch den Bach waten lassen. Diese diplomatisch-geistliche Physiognomie scheint uns als solche, eine der gelungensten zu sein, die uns jemals vorgekommen ist; kein Bischof, kein Kardinal, kein Pabst hätten sich derselben zu schämen. — Graf Rudolph selbst erscheint uns in Körperbildung und sonst gerade so, wie ihn Joh. Müller (sieh oben) schildert. Ein kräftiger Mann, feurig, edel, gutmüthig, aber starken Sinnes. — Die Färbung in diesem ganzen Gemälde ist vorzüglich gut; den naturgemäßen, wahren Ton, welcher auf dem Antlitz des Priesters verbreitet ist, könnte sogar ein tüchtiger Oelmaler kaum besser herausbringen. Jene Bläße, der sprechende Zeuge streng erfüllter Ordenspflicht, ist in unübertrefflicher Natürlichkeit angegeben. Sodann erscheint jeder Pinselstrich als eine Zeichnung und der Totaleffekt des Gemäldes, wie jede einzelne Partie entspricht allen gerechten Forderungen. Wir machen namentlich auch auf die vortreffliche allgemeine Haltung und den tüchtigen Schluß aufmerksam.

In dem Priester, um noch einmal auf denselben zu kommen, hat Schnorr als Charakterzeichner den genialen Cornelius nach unserer Ansicht vollkommen erreicht.

Das Wandgemälde, dem beschriebenen gegenüber, ist noch reicher und eben so charakteristisch; der Regent in seiner Pracht, mit seinem Richteramt beschäftigt, höchst würdig aufgefaßt. Unerbittlich streng gegen die Verbrecher, unermüdet im Schutze der Verlassenen und Gedrückten, handelt er hier als ein gerechter Herrscher. Zu ihm drängen sich (rechts im Bilde) Waisen und Wittwen und flehen um Rache für die gemordeten Ihrigen, um Schutz für ihr eigenes Dasein. Links im Vorgrund stehen die gefangenen Räuber und Mörder, von denen vorzüglich einer, der Vorderste mit gefesselten Händen, ein Fell um den herkulischen Leib tragend, unsere Blicke auf sich zieht. In dieser Menschennatur wohnt die Wildheit, der Blutdurst und die rasende Kraft eines Tigers. Selbst vor dem Gefangenen und Gebundenen noch zittern die Umstehenden, und sein Ingrimm scheint auch wirklich noch gefährlich zu sein. Er ist der vollkommenste Typus eines mittelalterlichen Raubhelden; sein Gesicht, sein Haar, sein Körperbau, sein Gewand, seine Haltung, alles ist charakteristisch. Dieses abscheuliche Reich des Stärkern und Roheren, diese Herrschaft brutaler Gewalt geht nun unter dem weisen Habsburger zu Ende. Die Gefangenen stehen nicht wieder auf zu ihrem gräßlichen Handwerk, das Land beginnt schon des Segens einer gesicherten Ruhe zu genießen; der Bauer pflügt wieder, da man ihm seine Ochsen nicht mehr vom Pfluge raubt; der Handelsmann geht wieder seinem Geschäfte nach, da die Wege nicht mehr bedroht sind. Dieß alles wird uns bildlich im Hintergrund angedeutet. Alle einzelnen Gruppen im Vordergrund, wie überall im Gemälde, hat der Künstler mit großer Sorgfalt ausgearbeitet, und so erscheint nicht nur die Composition genial, reich, lebendig, sondern auch die Malerei klar, saftig, kräftig und wahr. Gerade der Räuber im Vordergrund ist auch im Colorit unübertrefflich und

weicht dem besten Oelbilde in solchem Genre gewiß nicht. Wir müssen bekennen, daß wir vollends sehr zweifeln, ob in Fresko dieser Effekt hätte erreicht werden können. Die Lasurfarben, welche in der enkaustischen Manier keine geringe Rolle spielen, und welche der Freskomalerei in dieser Ausdehnung und Anwendung abgehen, tragen gar viel zum festen Zusammenhang, zum Effekt, zur Wärme eines Gemäldes bei.

Für ganz gut halten wir auch die beiden übrigen Wanddarstellungen aus des Habsburgers Leben, nämlich seine, im Lager vor Basel ihn überraschende Berufung zur deutschen Königswürde und sein Gefecht mit König Ottokar. Wir überlassen dem Leser, sich diese Bilder nach unserer einleitenden Erzählung über Rudolf von Habsburg selbst zu erläutern; auch die Malerei wird er jetzt schon von sich aus zu beurtheilen im Stande sein.

Noch müssen wir auf das gemalte Fries in diesem Saale aufmerksam machen, auf welchem ein ganzer Kranz munterer kleiner Knaben in allerlei allegorischen und pantomimischen Darstellungen vor uns sich entfaltet. Die Composition ist von Schwind und gehört zu den gelungensten Erzeugnissen in diesem Fache. Es ist äußerst schwer, diese zarten Geschöpfe in solch mannigfaltigen und entsprechenden Bewegungen handelnd und lebend aufzuführen. Eine einzelne Gruppe solcher spielender Jungen haben wir im großen Rubenssaal in der Pinakothek (siehe Pag. 40) gesehen; hier haben wir aber eine ganze Reihe von Gruppen vor uns, die eine so lieblich und ansprechend, als die andere, keine monoton oder unverständlich. Schwind, der Componist dieses Kinderkranzes, ist ein geborner Wiener, der früher in München seine Studien gemacht hatte und von dem wir auch im Residenzbau ein mit den Werken von Tieck (Genoveva, Fortunatus Wünschhütlein, Kaiser Oktavian u. s. w.) ausgemaltes Zimmer der Königin gesehen haben.

Wir machen schließlich im Heraustreten aus diesem Saale noch die Bemerkung, wie geschmackvoll die Verzierungen in der

Stukkatur, und wie ansprechend die wahrhaft geometrischen Zeichgen im Fußboden seien und wie sie den wohlthätigen Eindruck des Salons erhöhen.

In dem äußern, anstoßenden größern Saale waren, als wir unser Material sammelten, die Bilder erst angefangen; die Cartons von Prof. Schnorr, nach denen sie gearbeitet wurden, gaben uns aber einen Begriff von dem, was hier werden sollte. *) Zwei Bilder, von welchen wir jetzt sprechen wollen, waren sogar schon ziemlich vorgerückt, und verriethen in ihrer ganzen Anlage, daß es an dem Gelingen nicht mehr fehlen könne. Das eine Gemälde, rechts neben der Thüre die aus dem Habsburgersaal führt, stellt den deutschen Kaiser Friedrich I. den Rothbart, aus dem Geschlechte der Hohenstaufen, dar, wie er seinen siegreichen Einzug in Mailand hält. Friedrich erhielt im J. 1152 die kaiserliche Krone und war nach damaliger Sitte bemüht, sein Reich zu erweitern. Er erhob Böhmen zu einem Königreiche und suchte besonders in Italien festen Fuß zu fassen. Zweimal eroberte er Mailand, das sich nach dem ersten Male wieder lossagte. Der Einzug, welchen uns Schnorr beschreibt, war wohl sein zweiter (im J. 1162); denn bereits verkündet sein zornmüthiges Antlitz, daß er diesmal harte Strafe an den Empörern nehmen wolle. Der Ausdruck, die ganze Haltung Friedrichs ist mehr als kriegerisch, sie ist wild, und der sichere Vorbote, daß er Mailand zerstören werde, wie es auch geschah und in dem Bilde angedeutet ist. Daher die theils verzweifelnden, von Schrecken und Angst ergriffenen, theils ohnmächtige Rache brütenden Bewohner Mailands im Vordergrund, unter denen wir einige prächtige Gruppen bemerken. Das ganze Bild macht einen unge-

*) Cartons von Hrn. Prof. Schnorr sind fast immer in seinem Atelier im Akademie-Gebäude zu sehen. So auch bei Hrn. Direktor von Cornelius und den Professoren Hrn. Heß und Zimmermann.

meinen Eindruck. Nicht nur der Hauptheld des Gemäldes ist mit allem Aufwand von Malerkunst ausgearbeitet, auch alle übrigen Theile des Bildes sind mit gleicher Sorgfalt und Geschicklichkeit behandelt. In der äußern Anordnung der Gruppen erinnert dasselbe einigermaßen an das bekannte große Bild von Gerard, Einzug Heinrichs IV. in Paris, dem der Uebertritt zum katholischen Glauben die Thore dieser Stadt, welche er vorher vergeblich als Protestant belagert und zum Gehorsam zu bringen gesucht hatte, öffnete und ihm die Stufen zum Throne von allen Obstakeln frei machte. Der Einzug Friedrichs in Mailand hat freilich eine ganz andere Bedeutung und ist daher auch ganz anders aufgefaßt. Nur in der äußern Anordnung, in der geschickten Verwendung des Raums und der Vertheilung reicher Gruppen und vielen Volkes auf einem ungefähr gleich großen Bilde sind die genannten beiden Künstler ziemlich zusammengetroffen.

Ungeachtet der Hohenstaufe Mailand zerstört hatte, erreichte er doch seine bleibende Unterwerfung nicht. Mailand ward wieder aufgebaut, Pabst Alexander III., auch in die Feindseligkeiten mit Friedrich verwickelt, sprach den Bann über letztern aus, und die Mailänder, nachdem sie wieder zu Kräften gekommen, empörten sich abermals und erfochten im J. 1176 über des Kaisers Heer einen Sieg, der endlich zum Frieden führte. Zu Venedig wurde derselbe zwischen Friedrich Rothbart und dem Pabst Alexander III. (und den lombardischen Städten) geschlossen. Diese Scene ist in dem Wandbilde (dem Einzug in Mailand gegenüber) lebendig geschildert und auch hier die Pracht und Wahrheit der Färbung bewundernswerth. Die Künstler, welche diese Gemälde nach den Cartons von Hrn. Prof. Schnorr ausführen, heißen: G. Jäger, Palme, Gießmann und Strähuber. Die sämmtlichen Bilder dieses Saales stellen vor: das erste, noch unvollendete, Friedrichs Ernennung zum Kaiser; das zweite ebendaselbst den Einzug in Mailand; das dritte die Versöhnung mit dem Papste; hierauf

das Reichsfest zu Mainz, wo Friedrich als Beförderer der Kunst und Wissenschaft dargestellt ist; dann die Schlacht von Ikonium und zuletzt sein Tod im Flusse Saleph. Die Cartons aller dieser reichen und großen Compositionen sind von Hrn. Prof. Schnorr selbst gezeichnet. Noch ist in diesem Saale bemerkenswerth der plastische Fries von Prof. Schwanthaler, darstellend Friedrichs Kreuzzug, von dem Auszug aus Regensburg bis zu seinem Tod und der Vernichtung seines Heeres: ausgezeichnete Musterbilder des romantischen Reliefstyls. Unter der Leitung von Hrn. Prof. Amsler erscheint dieser Fries in gestochenem Contur auf 18 Blättern.

In dem dritten oder eigentlich chronologisch, sowie auch dem Eintritte nach, dem ersten Saale, wird auf ähnliche Weise, ebenfalls von Hrn. Prof. Schnorr, das Leben und der Charakter Carls des Großen dargestellt, so daß wir in diesen drei dem Thronsaal zuführenden Sälen die Hauptglanzpunkte deutscher Geschichte in Bildern köstlich erläutert finden.

Nationalgeist und Kunst reichen sich hier auf die würdigste Weise die Hand. In dem Saale Karls des Großen sind in dem hohen Friese bereits einige Bilder ganz oder beinahe fertig: dieses mächtigen Kaisers Kämpfe gegen die Sachsen, gegen Desiderius, gegen die Saracenen; sein Empfang bei der St. Peterskirche in Rom durch den Papst, endlich sein Tod. Zu den großen Wandgemälden dagegen sind bis jetzt nur Entwürfe vorhanden.

Im Pleinpied des Residenzbaues werden ebenfalls in mehreren Sälen Wandbilder in enkaustischer Malerei nach Skizzen von Schwanthaler, Darstellungen aus der Odyssee, gefertigt, von denen einige bereits vollendet, andere schon sehr weit gediehen sind. Ein ganz eigenthümlicher und genialer, plastisch-erhabener Styl, zeichnet diese Compositionen aus und giebt ihnen mehr einen antiken, als einen modernen bildlichen Charakter. Die Gruppirung, die einzelnen Figuren, selbst die Beiwerke zu dem Gemälde, als Stühle,

Teppiche u. dgl. so wie die übrigen Einkleidungen der Bilder scheinen eher erhabene Arbeit, als Kunstprodukte auf flacher Wand zu sein. Wenn übrigens diese Behandlungsweise sich für irgend eine Materie eignet, so möchte es gerade die griechische Götter- und Heldenlehre, speciell die Odyssee sein. Man kann die Begriffe und Mythen damaliger Zeit in bildlicher Auffassung kaum ihrem ursprünglichen Charakter näher bringen. Die Bilder stellen einzeln dar: Hermes, wie er der Calypso den Befehl des Zeus bringt, den Odysseus zu entlassen. Des Odysseus Abfahrt. Nausikaa die Wäsche ordnend. Odysseus tritt aus dem Busche, sich ihr zeigend. Odysseus bei Alcinous um Aufnahme flehend. Am Mahle erzählend. Odysseus wirft die Scheibe. Demodokos singt. — Diese Compositionen beweisen auch, wenn es hiefür überhaupt noch eines Beweises bedürfte, die Vielseitigkeit und ungemeine Produktivität von Schwanthaler, den wir unten noch speciell werden kennen lernen. — Wir schließen unsere Betrachtungen über das Innere der neuen Residenzbauten. Haben wir uns in dem ersten Flügel dieses Palastes etwas kurz fassen müssen, so hoffen wir jene magere Beschreibung durch diesen zweiten Theil verbessert und den Leser überzeugt zu haben, daß wo es möglich war, ungestört und mit Muße Betrachtungen anzustellen, wir es daran nicht mangeln ließen. — Uebrigens sey es ferne von uns, die Loyalität zu mißkennen, mit welcher jene erstern Gemächer, wenn auch nur in beschränkten Zeiträumen, doch immerhin dem Publikum geöffnet werden. —

Voll der herrlichsten Eindrücke, welche wir im neuen Saalbau empfangen haben, treten wir hinaus in's Freie und überschauen mit unserm innern Blicke nochmals den ganzen Complex der genossenen Schönheiten. Indem wir so den gewaltigen Umfang der dreieinigen Macht: Architektur, Sculptur und Malerei an diesen Erzeugnissen zu ermessen im Stande sind, wird uns auch der Sinn jener bekannten Fabel Amphions klar, nach welcher die Mauern von Theben sich durch die Harmonie der Töne zusammenfügten.

LUDWIGS KIRCHE.

LUDWIGS-STRASSE.

München bei Fr. Sauer.

Die Ludwigskirche. Das jüngste Gericht. Cornelius.

Diese Kirche (in der Ludwigsstraße) ist eine der neuesten architektonischen Schöpfungen von Herrn Prof. Gärtner, mit den beiden Thürmen und der Kreuzform des Kirchenschiffes der Grundidee nach eine Cathedrale im kleinern Maßstab. Mit vielem Scharfsinn und Kunstgefühl hat der Architekt die byzantinische Bauart an dieser Kirche angewandt und sie veredelt. Durch das jüngste Gericht bedungen, mußte hier der Chor mit einer geraden Mauer geschlossen werden, welches der Kirchenform etwas von ihrem Reiz benimmt. Allein das war unmöglich anders zu machen, da natürlich die Wand, auf welcher jenes große Gemälde ausgeführt wurde, flach sein mußte, wenn nicht sein reiner Ausdruck gestört werden sollte. Durch die Vereinigung der beiden Gebäude zu den Seiten der Kirche mit derselben bildet das Ganze von der Straße aus einen überraschend schönen Anblick. Auf die innere Ausschmückung dieser Kirche wird alles Mögliche verwendet. Bereits sind einige Gemälde in der Kuppel und an den Seiten vollendet, aber weit aus das größte Kunstwerk ist das jüngste Gericht, von Cornelius componirt und gemalt und im vorigen Jahre vollendet. Es dient als Altarbild; die Figuren sind kolossal. Obwohl jedem unsrer Leser die allgemeinste Bedeutung der Mythe des jüngsten Gerichts bekannt ist,*) so glauben wir doch, ehe wir in die Kritik dieses Gemäldes selbst eintreten, einige Umrisse über die biblisch-kirchlichen Doktrinen voraus-

*) Es bedarf wohl der Erläuterung nicht, daß die meisten Bilder in der Ludwigskirche, und vorzugsweise das jüngste Gericht, vom Standpunkte der christlichen Mythologie (zum Theil auch Martyrologie) zu betrachten, daß einzelne Darstellungen rein symbolischer Natur sind, und andere ebenso sehr eine poetische, als eine historische Grundlage und Bedeutung haben.

LUDWIGS KIRCHE.

LUDWIGS-STRASSE.

München bei Fr. Sauer.

Die Ludwigskirche. Das jüngste Gericht. Cornelius.

Diese Kirche (in der Ludwigsstraße) ist eine der neuesten architektonischen Schöpfungen von Herrn Prof. Gärtner, mit den beiden Thürmen und der Kreuzform des Kirchenschiffes der Grundidee nach eine Cathedrale im kleinern Maßstab. Mit vielem Scharfsinn und Kunstgefühl hat der Architekt die byzantinische Bauart an dieser Kirche angewandt und sie veredelt. Durch das jüngste Gericht bedungen, mußte hier der Chor mit einer geraden Mauer geschlossen werden, welches der Kirchenform etwas von ihrem Reiz benimmt. Allein das war unmöglich anders zu machen, da natürlich die Wand, auf welcher jenes große Gemälde ausgeführt wurde, flach sein mußte, wenn nicht sein reiner Ausdruck gestört werden sollte. Durch die Vereinigung der beiden Gebäude zu den Seiten der Kirche mit derselben bildet das Ganze von der Straße aus einen überraschend schönen Anblick. Auf die innere Ausschmückung dieser Kirche wird alles Mögliche verwendet. Bereits sind einige Gemälde in der Kuppel und an den Seiten vollendet, aber weit aus das größte Kunstwerk ist das jüngste Gericht, von Cornelius componirt und gemalt und im vorigen Jahre vollendet. Es dient als Altarbild; die Figuren sind kolossal. Obwohl jedem unsrer Leser die allgemeinste Bedeutung der Mythe des jüngsten Gerichts bekannt ist,*) so glauben wir doch, ehe wir in die Kritik dieses Gemäldes selbst eintreten, einige Umrisse über die biblisch-kirchlichen Doktrinen voraus-

---

*) Es bedarf wohl der Erläuterung nicht, daß die meisten Bilder in der Ludwigskirche, und vorzugsweise das jüngste Gericht, vom Standpunkte der christlichen Mythologie (zum Theil auch Martyrologie) zu betrachten, daß einzelne Darstellungen rein symbolischer Natur sind, und andere ebenso sehr eine poetische, als eine historische Grundlage und Bedeutung haben.

schicken zu sollen. Die Lehre von dem göttlichen Gericht, welches nach dem Tode über die Menschen ergehen werde, war von den ältern Juden noch nicht gekannt; sie wurde erst zur Zeit der babylonischen Gefangenschaft von den Propheten, welche die Verfolgungen der Heiden gegen das Israelitische Volk am wenigsten ertragen konnten, dahin ausgebildet, daß sie einen schrecklichen, einst hereinbrechenden Tag verkündeten, an welchem Jehova schwere Rache an den Feinden seines Volks nehmen werde. (Wegscheider, Institutiones theol. christ. dogm. — Jesaj. 34. 1. Joel 3. 17. u. a. m.) Aus diesen prophetischen und poetischen, mit der Idee eines kommenden Erlösers (Messias) zusammenhängenden Stellen, entspann und entwickelte sich bei den spätern Juden die Lehre vom jüngsten Gericht in der Weise, wie sie nachher selbst in einige Bücher des N. Test. überging. Nach derselben ward angenommen, daß eine Auferstehung des ganzen Menschengeschlechts erfolgen und dasselbe vor dem, durch den Messias zu bestellenden jüngsten Gerichte erscheinen müsse. In etwelcher Abweichung von dieser Auffassung stellten aber einige Juden die Lehre auf von einer frühern, einer ersten Auferstehung, deren vorzugsweise und allein die Israeliten theilhaftig werden sollten. Die übrigen Völker wären todt, bis die zweite Auferstehung des ganzen Menschengeschlechts erfolgte. Auch diese Doktrin wurde in ihrer Basis, in ihrer Idee von einem bevorzugten Volk aufgegriffen und in analoger Weise (von Paulus und dem Verfasser der Offenbarung) in das N. Test. übergetragen, so daß nach derselben sich die Vorstellung bildete, zuerst sei die Auferstehung der Christen zu erwarten, und nachher, wenn Christus 1000 Jahre mit den Christen regiert habe, werde eine zweite Auferstehung aller übrigen Menschen und ein allgemeines Weltgericht erfolgen. (Wegscheider loc. cit.) So heißt es z. B. in Paulus I. Tessal. IV. 16: „Denn er, der Herr selbst wird mit einem Feldgeschrei und mit der Posaune Gottes vom Himmel herabkommen, und die Todten in Christo (d. h. die zum

Christenthum sich Bekennenden) werden zuerst auferstehen." Ferner in der Apokalypse XX. 4 und 5: „Ich sah die Seelen derer, die enthauptet waren um des Zeugnisses Jesu willen und welche das Thier nicht angebetet hatten; — und sie haben gelebt und mit Christo 1000 Jahre regiert. Aber die andern Todten wurden nicht wieder lebendig, bis die 1000 Jahre vollendet sind." Diese Controversen bei Seite lassend, scheint sich Cornelius bei seiner Composition an die allerdings auch neutestamentliche, oben angedeutete Ansicht, die namentlich unsern heutigen Begriffen am meisten sich nähert, gehalten zu haben, daß ein Vorrecht irgend eines Volkes oder eines Einzelnen bloß seines Glaubensbekenntnisses wegen in Erwerbung der Seligkeit nicht anzunehmen sei, sondern daß alle Menschen um ihrer geistigen und moralischen Vorzüge willen der göttlichen Belohnung theilhaftig und also auch hauptsächlich nach ihrem Thun und Lassen gerichtet werden, so daß die Guten die Seligkeit erlangen, alle Lasterhaften dagegen der ewigen Strafe auf keine Weise entgehen. Math. V. 8. „Selig sind, die reinen Herzens sind (also ohne Unterschied auf ihre Religion) — denn sie werden Gott anschauen," d. h. selig werden. Römer II. 9. und ff. „Trübsal und Angst wird über alle und jede Menschen kommen, die Böses thun; — aber Preis und Ehre und Friede über einen jeden, der Gutes thut. — Denn bei Gott ist kein Ansehen der Person," u. a. Stellen mehr.

Mit Bezug auf den Tag, da das jüngste Gericht beginnt und gehalten wird, kurz mit Bezug auf das gerichtliche Verfahren selbst, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, scheint Cornelius die Darstellung zu Grunde gelegt zu haben, wie sie in Matthäus und der Apokalypse sich vorfindet und welche auch vermöge der poetischen und bilderreichen Sprache allerdings für künstlerische bildliche Ausführung die geeignetste Basis sein mußte. Nach jenen Stellen ist das jüngste Gericht in der Schrift selbst schon gleichsam gemalt. Da erscheint auf den Wolken der Messias und der Erzengel mit der Posaune und die Schaar der Engel,

*

und es ergeht der Ruf an alle Menschen, Lebendige, wie Todte; das Gericht beginnt, die Bücher werden geöffnet und nachgeschlagen und über jeden Einzelnen die Prüfung verhängt und der Spruch gefällt, zufolge welchem die Gerechten der himmlischen Freuden würdig erklärt sind, und in das Reich Gottes eingehen. Man lese in Mtth. XXIV. 31. und ff. ꝛc. „Wann aber der Sohn des Menschen kommen wird, und alle heiligen Engel mit ihm, dann wird er auf den Thron seiner Herrlichkeit sitzen und vor ihm werden alle Völker versammelt werden und er wird sie von einander sondern, gleichwie ein Hirt die Schafe von den Böcken sondert, und er wird die Schafe stellen zu seiner Rechten, die Böcke aber zu seiner Linken. Dann wird der König denen zu seiner Rechten sagen, kommet her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbet das Reich, das euch von der Grundlegung der Welt an bereitet ist. — Denen zur Linken wird er sagen: gehet hin ihr Verfluchten in das ewige Feuer, das dem Teufel und seinen Engeln bereitet ist.“ Und ferner lesen wir in Mtth. XIII. 31. „Er wird seine Engel aussenden mit großem Posaunenschall und sie werden seine Auserwählten von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zu dem andern sammeln.“ Noch einige individuelle in unserm Bilde hervortretende Züge enthält die Stelle aus der Apokalypse XXI. 11. u. ff. „Hernach sah ich einen großen weißen Thron und den, der darauf saß; und ich sah die Todten, kleine und große vor Gott stehen, und es wurden Bücher aufgethan; und ein anderes Buch ward aufgethan, welches ist das Buch des Lebens; und die Todten sind gerichtet worden nach dem, was in den Büchern geschrieben war nach ihren Werken. Und das Meer hat die Todten, die in ihm waren, herausgegeben, und der Tod und die Hölle haben die Todten herausgegeben. — Und wenn jemand nicht gefunden ward in dem Buche des Lebens geschrieben, der ward in den Teich des Feuers geworfen.“

Nach dieser Einleitung, welche dem Leser bereits mehrere Partieen des Bildes wird verständlich gemacht haben, schreiten wir zu unsern kritischen Betrachtungen. Um diese ungeheure Composition zu erfassen, muß man zuerst einige Anhaltspunkte zu gewinnen suchen, von welchen aus dann die einzelnen Gruppen und Individualitäten geprüft, und nachher ein sicherer Ueberblick über das Ganze gewonnen werden kann. Der Künstler selbst, wohl fühlend, das eine so unendliche Masse von Gestalten, eine so mannigfache Bewegung und Handlung des Bildes nur verständlich werde, wenn eine systematische Ordnung sich nicht aus dem Auge verliere, hat das Bild gleichsam in drei Haupttheile zerlegt, welche dann wieder durch ausgezeichnet geschickt gewählte Verbindungspunkte einander nahe gebracht werden. (Diesen letztern technischen Vorzug vermissen wir in dem jüngsten Gericht von Rubens großentheils.) Der erste Haupttheil ist Christus mit seinen Umgebungen, im Himmel thronend; der zweite Haupttheil die Seligen „zur Rechten" Christi, von den obern Wolken bis unten in den Schluß des Bildes sich erstreckend; zur „Linken" Christi die Verdammten, ebenfalls bis unten in den Schluß des Bildes reichend. Als verbindende Gruppen und Figuren, die den leeren weiten Raum zwischen der Rechten und Linken prächtig decken und zugleich die beiden Seiten schön auseinander halten, erscheinen erstlich, oben: der Genius, der das Buch des Lebens und des Todes aufgeschlagen vor sich hält, mit den vier Engeln, welche mit ihrem Posaunenton die Völker vor das Gericht laden; dann unterhalb der Erzengel Michael in ernster Stellung, auf einer Wolke, Vollziehung der ausgesprochenen Urtheile gebietend; nocht iefer unten ein Engel, der die Geretteten vor den gierigen Händen der bösen Geister schützt. Philosophischer Ideengang ist auch hier, wie bei allen Compositionen von Cornelius, unverkennbar; es lassen sich von den in einigen Hauptfiguren ausgesprochenen Grundgedanken alle weiteren Entwicklungen derselben verfolgen und wieder darauf zurückführen. Als Inbegriff der höchsten Macht und Herrlich-

keit erscheint uns Christus, segnend und strafend zugleich, ein gerechter Richter. Milde herrscht neben dem hohen Ernst in seinen erhabenen Zügen vor, die zwar dem überlieferten Typus getreu, indessen doch auf eine möglichst selbstständige, originale, höchst edle Weise aufgefaßt sind. *) Neben Christus, Gott für ihre Erlösung dankend, knieen Maria und Johannes der Täufer, jene, welche den Erlöser geboren, die gnadenreiche, die fürbittende, die milde Tröſterin in tiefen Seelenschmerzen; dieser, der kräftige, rege Geist welcher das Werk Christi vorbereitete. Beide Personen sind also hier, gleichsam als Organe

*) Ein Brief des Consul Lentulus in Jerusalem, den er geschrieben haben soll, als Christus 25 Jahre alt war, lautet also: „Es hat sich bei uns hervorgethan und lebt noch ein Mensch von vielen Tugenden, den man Jesus nennt, welcher von Vielen ein Prophet der Wahrheit, von seinen Jüngern aber Sohn Gottes genannt wird. Dieser erwecket die Todten und heilet die Kranken. Er ist ansehnlich, lang von Wuchs (siehe jüngstes Gericht) und von solchem Ansehen, daß ihn jedermann liebt und fürchtet. Er hat bräunliche Haare, wie die Farbe einer reifen Haselnuß, oben glatt und dunkel, doch nach unten etwas kraus und heller um die Schultern, auf dem Haupte getheilt nach Art der Nazaräer; eine freie Stirn und munteres Angesicht, ohne Runzeln und Flecken, mit einer mäßigen Röthe geziert; Nase und Mund sind ohne Tadel, sein voller Bart, dem Haupthaar ähnlich, ist nicht lang und in der Mitte gespalten. Er ist aufrichtigen und beständigen Gesichts, von großen klaren Augen; entsetzlich, wenn er bestraft, liebreich und sanft, wenn er ermahnt, fröhlich doch mit einem gediegenen Ernst; man hat ihn niemals lachen gesehen, wohl aber zum öfteren weinen; er spricht wenig, aber alles mit Ansehen; seine Gestalt ist vortrefflich vor allen Menschenkindern.“ A. W. v. Schlegel sagt, die Aechtheit dieses Briefes werde zwar in Zweifel gezogen, aber seine Unächtheit sei nicht vollständig erwiesen, und jedenfalls scheinen nach dieser Tradition die ältesten Bildnisse gemalt und der Brief nicht nur den byzantinischen, sondern auch den alten italienischen und niederländischen Künstlern bekannt gewesen zu sein.

Christi, auf sehr sinnvolle Weise mit Christus in nächste Beziehung gebracht. Dann folgen in consequentem Ideengang zur Linken Christi die Heroen des alten Testaments, David (mit der Krone auf dem Haupt), Moses (mit der Gesetztafel), Noah, Abraham, die Propheten Jesajas, Jeremias u. s. f., welche alle, jeder in seiner Weise und nach der Lage der Umstände sich bestrebten, das Volk durch Lehren und Weissagung vom sündlichen Wege abzubringen, und zur Gottesfurcht, und zu reinem Wandel zu führen, welche alle somit gewissermaßen Vorkämpfer des Christenthums waren Zur Rechten Christi thronen seine geliebten Jünger und Nachfolger Petrus mit Jakobus, Paulus, Johannes u. s. w. ganz in den Anblick und die Handlung ihres Herrn und Meisters versunken und die hohen himmlischen Freuden nach manchen irdischen Leiden in dankbarer Ergebenheit tief empfindend. Alle diese Gestalten haben etwas ungemein Ehrwürdiges und sind in äußerst einfachem, großartigen Style behandelt. Sollen wir aber einige ganz ausgezeichnet charakteristische Köpfe herausheben, so wären es: Maria, welche das Gepräge des reinsten Gemüthes in sich trägt, der Täufer, dessen tiefen Blick in die Zukunft, dessen klaren Verstand, dessen Bescheidenheit der Künstler trefflich ausgedrückt hat; dann David, voll königlichen Selbstgefühls, voll Scharfsinn und Einsicht; Moses, Klugheit und Muth in seinen Zügen verrathend; unter den Jüngern würden wir dem äußerst charakteristischen Kopf von Paulus (mit dem Schwerte, seinem Emblem, weil er enthauptet ward), den Preis zuerkennen. — Ueber Christus halten 6 Engel gleichsam als Siegeszeichen die Symbole des Christenthums, Kreuz, Dornenkrone u. s. f.

Wir kommen nun zu der Abtheilung des Gemäldes rechts von Christus. Hier zu oberst (Gruppe unmittelbar unter den Aposteln), empfangen die Engel die Verklärten, welche schon selig gesprochen worden sind. Einige Szenen, die offenbar das Wiedersehen lange Getrennter andeuten, sind mit unnachahmlichem Ausdrucke der Innigkeit und Glückseligkeit ausgeführt. Auch beweist uns

die Auffassung des Wiedersehens überhaupt, daß Cornelius nicht sowohl eine Darstellung des jüngsten Gerichtstages allein geben, als vielmehr das fortwährende Gericht andeuten wollte. Kränze und Palmzweige reichen die Engel den neu Aufgenommenen dar. In der folgenden Gruppe, durch eine leichte Wolke von der vorigen getrennt, finden wir vorerst einen Papst und einen Bischof, dann eine Reihe von Figuren (2 männliche und 3 weibliche), von einem Engel emporgezogen, und an sie schmiegt sich eine fernere abwärts laufende Gruppe von 4 Figuren (zwei davon sind Engel). Sie harren noch des Spruches, erscheinen aber doch schon mehr dankend als flehend. Der Platz zur Rechten Christi, der ihnen vorläufig angewiesen ist, ihre Vereinigung mit den Engeln verleiht ihnen Zuversicht und feste Hoffnung. Wie in allen Bildern von Cornelius Reichthum und Ausbildung einzelner Individualitäten zu suchen und zu finden ist, so auch hier. Diese Persönlichkeiten sind aber überdem noch in ihrer Bedeutung zu allgemeinen Verhältnissen aufzufassen. Wenn wir zum Beispiel in dem die Hände zusammenlegenden Papst — Clemens XIV. (Ganganelli) zu errathen glauben, so will der Künstler damit nicht nur andeuten, daß jener um seiner persönlichen Tugenden willen unter die Seligen versetzt werde, sondern Clemens soll zugleich die christlichen Kirchenführer reinern Geistes repräsentiren, als Gegensatz zu andern geistlichen Gliedern, die wir unter den Verdammten finden werden. Clemens, der auf Versöhnung der Kirche mit den weltlichen Fürsten unausgesetzt hinarbeitete, der den Jesuitenorden aufhob und sich überhaupt durch Geist, Gelehrsamkeit und edlen Charakter auszeichnete, ist allerdings ein würdiger Repräsentant der würdigen Kirche, der die Menschheit dem ursprünglichen Christenthum wieder näher bringen wollte. Wenn uns ferner Cornelius in dem mit dem bekränzten Engel (unmittelbar anschließend an die drei weiblichen Figuren unter dem Papste) emporschwebenden, das Auge gen Himmel richtenden, die rechte Hand aufs Herz legenden Aspiranten der Seligkeit, den Maler

Fiesole (gewes. Dom. Mönch) zeigt, so will er damit die religiöse Kunstrichtung andeuten; indem er endlich Dante mit dem Engel, der Fiesole's linke Hand hält, uns darstellt, drückt er die, der Religion sich zuwendende Poesie aus. Jene Reihe von fünf Figuren zwischen Papst und Fiesole scheinen uns keine historischen Charaktere, wohl aber gleichsam die bürgerliche und häusliche Religiosität auszusprechen. Es liegt in diesen Figuren der Ausdruck der Anspruchslosigkeit und stiller Tugend. Diese Seligen haben in ihrem Leben keinen großen Wirkungskreis gehabt, aber sie bewahrten treu das Wenige, das ihnen anvertraut war. Darum auch werden sie jetzt so hoch gehoben. — In den untersten, den Schluß des Bildes auf dieser Seite ausmachenden Gruppen ist die freudige Zuversicht auf Belohnung und Erhebung in Gesichtern und Bewegung sehr schön geschildert, ebenso das Wiedersehen früh Getrennter. Man betrachte das holdselige, verklärte Paar, welches knieend von einem Genius den Kranz empfängt; diese Herzen scheinen vor Besieglung ihres Ehebundes auf lange getrennt worden zu sein und empfinden jetzt in reinster Wonne das Glück des Wiedersehens. Gleichsam als Gränzlinie, wo das Gebiet der Seligen aufhört und jenes der Verdammten beginnt, erblicken wir einen Engel und eine weibliche Figur, welche letztere von jenem gegen die Angriffe der Satansdiener geschützt wird. Endlich bemerken wir noch, ehe wir uns von dieser Seite trennen, daß der Künstler, dieses Gemälde dem Gründer der Ludwigskirche dedicirte, in dessen Auftrage er es vollführte, nämlich dem Könige von Bayern. Diese Dedication konnte er auf keine ehrenvollere Weise in das Bild einflechten, indem er ihn unter die Seligwerdenden stellte (siehe unten im Bilde die äußerste, stehende Figur) und ihn für seine Verdienste um christliche Kunst und Kunst als Kulturmittel überhaupt mit dem Lorbeerkranz schmückte.

Einen fürchterlichen Contrast nun mit der geprüften Seite des Gemäldes bildet die andere, wo dem Höllenfürsten zahlreiche Opfer fallen. Hier finden wir alle elenden Laster auf geistreiche

Weise personificirt, und die guten, wie die bösen Engel sind mit der Vollstreckung der Urtheile eifrig beschäftigt. Der Satan, als oberster Herr der schwarzen Geister, trägt ganz den Stempel der Rohheit und der Leidenschaften auf seiner Stirne. Trotz der Krone auf dem Haupt ist er ein gemeines, niedriges, brutales Wesen, mit seiner eigenen Schlechtigkeit gegen den Himmel prahlend. Aber er ist der rechte Regent für diejenigen, die ihm verfallen sind und die keinen bessern Herrn verdienen. Er behandelt seine Opfer mit ausgesuchter Bosheit und legt darum unter seine Füße jene Verfluchten, die des Verraths sich schuldig gemacht haben, Judas den Strick, womit er sich erhängte, in der Rechten, und den Beutel voll Geld, der ihn verlockte, in der Linken haltend, und Segest; beide dienen dem Teufel als Fußschemel, womit zugleich vom Künstler angedeutet wird, daß der Verrath die schändlichste, niedrigste Frevelthat sei. Unter den dicht neben Satan stehenden Figuren erkennen wir zuerst in den schwarzen Kapuzenmannen jene falschen, schlechten Diener der Kirche, welche, statt wahrer Religiosität nur schmutzige Heuchelei unter dem Scheine der Religion üben; in der weiblichen Figur unmittelbar daneben, welche eben von einem Teufelsdiener nach empfangenem Urtheil an ihre angewiesene Stelle weggeschafft wird, und händeringend ihr Schicksal bejammert, — ferner in dem weiblichen Kopfe unter ihr, mit der Hand im Hauptrhaar — glauben wir die Opfer der Wollust und des Ehebruchs; sodann in der vor Satan knieenden aufgedunsenen männlichen Figur den Schlemmer, das Opfer der Unmäßigkeit in Befriedigung aller physischen Bedürfnisse; in dem dürren, griesgrämlichen, unheimlichen Alten mit dem Beutel in der Linken (hinter dem Schwelger) den „schlangengepeitschten Geiz“ zu erkennen. Dies die Gruppe zunächst um Satan. Fürchterlich schön und in technischer Beziehung trotz aller Schwierigkeit der Darstellung verschlungener und verwickelter Figuren ausgezeichnet gelungen, ist sodann die ganze Gruppe vom Höllenfürsten aufwärts

bis zu dem obersten Engel (unmittelbar unter den Propheten), wo der Kampf sowohl der guten Engel gegen die Bösen, als der Kampf jener gegen die Verdammten, die sich nicht in ihr Urtheil fügen, sondern den Himmel erklimmen wollen, hitzig geführt wird. Mit Schwert und Schild treibt der oberste Engel den Sünder, der sich an ihn klammert, von sich ab und so auch die übrigen schleudern mit aller Kraft die Verdammten in den Abgrund, wobei ihnen die bösen Engel eifrig Hülfe leisten, da sie gierig nach jedem Opfer greifen. Aber Eine Seele auf dieser Seite wird doch gerettet, das Weib, welches ein Teufel mit Allgewalt umklammert und in den Pfuhl hinabzuziehen sucht. Angst und Schrecken, mehr aber noch innerer Schmerz und Reue, daß sie in diese Lage sich durch frühere Fehler gestürzt, sprechen aus ihrem Gesichte, leise Hoffnung auch, daß ihr bekehrter Sinn zu ihrer Erlösung beitragen werde. Wirklich schützt sie ein rettender Engel, den sie fest umfaßt, vor den Klauen des Teufels und treibt diesen mit dem Schwerte von ihr. Es ist das die Darstellung der schönen Idee von der reuigen und wieder beseligten Sünderin, wie denn die ganze Gruppe die das Menschenleben durchziehenden innern Kämpfe symbolisirt. — Aber mit gewaltigem Krachen stürzt das Sinnbild der Tirannei (neben der eben beschriebenen Gruppe), ein despotischer, und mit der Verzweiflung kämpfender König hinab in die Tiefe. Mit ungezügelter Wuth reißt ihn der eine Satan, der sich an ihn gemacht, herunter, mit eben so ausgelassener Wollust drückt ihn der andere, der sich auf ihn setzt, in den Abgrund nieder. Diese beiden zuletzt beschriebenen Partieen sind, was Zeichnung und Effekt anbelangt, ganz unübertrefflich.

Endlich bleiben uns noch die Stellen unten auf dieser Seite zu betrachten übrig. Vorzüglich schön sind die verschlungenen Frauensgestalten ganz in der Ecke des Bildes, aus welchen die allerdings begründete Furcht vor dem Gerichte, vor welches sie nun zu treten haben, die innere Zerknirschung, deutlich genug spricht. Die andere

große Gruppe daneben, vorn im Gemälde, giebt uns die Gebilde des Schreckens und der Verzweiflung noch klarer zu verstehen. Hier sind die Unglücklichen ihrem Schicksal schon näher gerückt und bereits von den bösen schadenfrohen Geistern ergriffen und alles Widerstreben ist umsonst.

Schließlich machen wir den Leser auf die fliegenden oder schwebenden kleinern Gestalten in den Lufträumen (z. B. über der Figur Ludwigs, und neben der Gruppe des hinabstürzenden Königs) aufmerksam. Man kann das Aetherische unmöglich reiner geben, man glaubt hier bloße Seelen schweben zu sehen und hält es fast für optische Täuschung, daß eine menschliche Form ihnen noch verliehen sei.

Die gehörnten und geschweiften Teufel, die freilich in der christlichen Dogmatik nicht mehr recipirt sind, die aber der Künstler in poetischer Lizenz doch anwenden darf, scheint Cornelius hauptsächlich dem prachtvollen Gedicht Dante's von der Hölle entnommen zu haben.

Werfen wir noch einen Rückblick auf dieses merkwürdige, ewig klassische Gemälde, das auch mit Bezug auf die Malerei zu den besten Fresken gezählt werden kann, erfassen wir nach der Specialbetrachtung das ganze Bild in seinem ungeheuren Raum, in seiner Mannigfaltigkeit, seiner Bewegung, seinem Reichthum, so ist der Eindruck ein furchtbar mächtiger. Man fühlt anfänglich gegenüber diesem in jeder Beziehung imposanten Gemälde sein eigenes kleines Ich auf eine fast deprimirende Weise, wird aber schnell von dem Cornelischen Geiste wieder gehoben und unwiderstehlich hingerissen und kann sich von der Anschauung dieser göttlichen Composition beinahe nicht trennen. Der Verfasser dieser Zeilen hat einmal aus dem Munde des Künstlers gehört, daß ihm der Auftrag zu dieser Composition einer der angenehmsten gewesen, die er je empfangen, indem er seit 20 Jahren schon sich mit der Idee dieser Darstellung getragen und beschäftigt habe. Wer das Bild selbst sieht, der wird es glauben, daß nur tiefes und langjähriges, unausgesetztes Studium ein

so glänzendes Resultat hervorbringen konnte. Wir beglückwünschen den Künstler und München dieses Meisterwerkes wegen.

Damit dasselbe vervielfältigt und in alle Welt in getreuer Abbildung versendet werden könne, hat Cornelius in Verbindung mit einem schweizerischen Kunstfreunde, den Hrn. Kupferstecher Merz von St. Gallen, einen bereits rühmlichst bekannten Künstler, beauftragt, das jüngste Gericht in Kupfer zu stechen. Es ist im Anfang dieses Jahrs vollendet worden und hat die großen Erwartungen, die man allgemein davon hegte, vollkommen gerechtfertigt.

Die übrigen Wand- und Deckengemälde in dieser Kirche sind auch aller aufmerksamen Betrachtung werth. Doch würde es uns zu weit führen, sie alle so genau zu durchgehen, wie das Hauptbild dieser Kirche. — Die zwei großen Seitenaltargemälde stellen — das erste die Geburt, das zweite die Kreuzigung Christi dar, Momente von der höchsten Wichtigkeit, welche aber leider von vielen mittelmäßigen Künstlern so oft in mißlungenen Versuchen uns überliefert wurden, daß, wir gestehen es offen, der allgemeine Kunsteindruck, den jene zahllosen geringen Specialdarstellungen von Geburt und Tod des Herrn in uns zurückgelassen haben, kein günstiger ist. Ein Geist aber wie Cornelius, vermag jene unwillkührlichen Erinnerungen doch niederzuhalten, so daß wir den benannten Bildern unsere ungetrübte Betrachtung widmen können. Kaum hat seit Raphael und Michelangelo ein Künstler so sehr die Eigenschaften eines biblischen Componisten besessen, wie Cornelius. Ja er scheint uns die Vorzüge jener beiden Meister als Erfinder in sich zu vereinigen. Ihm steht Raphaelische Klarheit, jene sich durch sich selbst erklärende Darstellung, jene herzengewinnende Einfachheit und Hoheit, wie die großartige, kühne, plastisch-geniale Idealbildung Michelangelos zu Gebote. Die Geburt Christi von Cornelius ist reich, erhaben, einfach; übrigens, wie alle Conceptionen in dieser Kirche, streng vom katholischen Standpunkte — ihrer Bestimmung gemäß — aufgefaßt. Der katholische Kultus,

in welchem eine Menge religiöser Darstellungen größtentheils ihre Bedeutung bis jetzt conservirt haben, welche in der protestantischen Confession wenigstens bei den meisten Bekennern derselben theils ganz vergessen, theils in den Hintergrund getreten sind, hat dem Künstler vorgeschrieben, mythologische Beziehungen an vielen Orten anzubringen, wo ein lutherischer oder reformirter Künstler nichts der Art aufgenommen hätte. Daher trägt das neugeborne Kind schon ganz entschieden den selbstbewußten Charakter des Messias an sich — nicht sehr abweichend in der äußern Erscheinung von dem richtenden Christus im jüngsten Gericht; — daher erscheint das Symbol des heil. Geistes, die mit Glorie umgebene Taube, über der Hütte der heil. Familie; darum gießt Gott Vater seinen unmittelbaren Segen über den Heiland aus, und stimmen die Engel die himmlischen Harmonieen an. Betrachten wir die, von diesen höhern Beziehungen trennbaren, wir möchten sagen, weltlichen Partieen der Composition, die opferbringenden, anbetenden Könige auf der einen, die gerührten, demüthigen Hirten und Frauen auf der andern Seite des Gemäldes im Vordergrund, so müssen wir diese Gruppen und Figuren für klassische Kunstschönheiten erklären. Ganz besonders hat uns die Frau mit ihren zwei Kindern (rechts im Bilde) und — auf gleicher Seite, aber weiter hinten, der alte, die Hände faltende Hirte mit kahler Stirne und ehrwürdigem Barte angesprochen. Gemalt ist diese Composition von Bacher, Moralt und Heiler.

An dem zweiten Seitenaltar schuf Cornelius die Kreuzigung, auch eine höchst geniale, von der großen Masse dieser Darstellungen sich sehr auszeichnende Conception. Wie groß, wie edel, wie erhaben ist nicht der Charakter von Christus! Die starken physischen Leiden überwindet der noch viel stärkere Geist siegreich im Vertrauen auf Gott. Selbst dem gemarterten Körper theilt sich diese hohe Ruhe mit; er regt sich kaum, während die beiden Mitgekreuzigten sich bäumen und sich den Schmerzen entwinden möchten.

Daß Cornelius die katholisch-kirchlichen Lehren gerne wieder ins Leben ruft und ihre Symbole und Allegorien als bedeutende künstlerische Hülfsmittel für den biblischen Componisten ansieht, schließen wir gerade wieder aus diesem Bilde, indem er dem einen Gekreuzigten, dem Christus Verzeihung verheißen, einen Schutzengel, dem Verdammten am andern Kreuze aber einen Teufel beigiebt, welcher letztere, wie jene Höllendiener im jüngsten Gericht, alle Kennzeichen wieder trägt, mit denen die Künstler früherer Jahrhunderte den Satan ausstaffirten, als: Hörner, Schweif, Krallen u. s. f. (Nach modernisirten Begriffen und in gewöhnlichen Bildern ersetzt jetzt die Gestalt des Mephistopheles den frühern bösen Geist.) Die Idee von Cornelius, dem der Hölle verfallenen Sünder den Teufel an die Seite zu geben, womit er ohne Zweifel nicht nur die Schlechtigkeit des Verbrechers, seine Gemeinschaft mit dem Schwarzen, sondern namentlich auch andeuten will, welche Zukunft nun seiner warte, erinnert uns an eine analoge Anspielung, die sich in der Traumdeutung Josephs von H. Füßli (in London) findet, wo schon zwei Raben an den Füßen des einen Eingekerkerten, des Oberbäckers, hacken, der nach Josephs Prophezeiung gehängt wird.

Die am Fuße des Kreuzes und im übrigen Bilde erscheinenden Gruppen und Figuren zeichnen sich durch mächtige Kontraste aus: hier die weinenden und wehklagenden Frauen, dort der hohnfletschende dicke Oberpriester; rechts im Vordergrunde die Soldaten, gleichgültig, um die schreckliche Hauptscene sich gar nicht kümmernd, Würfel spielend; links der alte, hochmüthige Pharisäer, die Hände auf dem Rücken, der, wenn auch ungern, doch das Wunder einer körperlichen Himmelfahrt, an das er halb zu glauben scheint, mit eigenen Augen sehen möchte und daher unverwendet seine Augen auf Christus heftet. — Auch dieses ganze Bild ist ein Muster höchster Einfachheit, Klarheit und gewaltigen Schwunges. Dasselbe ist gemalt von Herrmann, Stürmer und Moralt.

Noch berühren wir die Deckengemälde; zuerst das Hauptbild (Wandgewölbe zunächst dem jüngsten Gericht), die Weltschöpfung, Gott Vater im Momente des Schaffens und Anordnens. Es bleibt immer eine der kühnsten Aufgaben, den nach unsern Begriffen aller körperlichen Zuthaten ledigen, unsichtbaren und doch allwaltenden Gott bildlich darzustellen. Der Künstler hat keine andere Wahl, als ihm eine menschliche Form zu leihen. Da wir uns Gott als Vater denken, so würde jedenfalls eine Jünglingsgestalt nicht passend sein, und weil er bei Daniel „der Alte" genannt wird, so haben ihn die Künstler bisher gewöhnlich als Greis dargestellt. Allein, da hohes Alter und abnehmende Kräfte gleichsam synonym sind, während doch die Erhaltung der Weltordnung eben so viele Kraft erfordert, als ihre Schöpfung, so scheint es uns eine zweckmäßige Abweichung (welche auch Marggraff in den Münchner-Jahrbüchern, im 2ten Heft heraushebt), daß Cornelius Gott Vater zwar auch mit langem Bart, dem antiken Zeichen der Weisheit und Würde, aber in kräftiger Mannesgestalt, nicht als Greis, erscheinen läßt. Er ruht mit seinen Füßen auf der, von Cherubim getragenen Weltkugel. „Der Herr ist (Marggraff Beschreib.) „im höchsten Moment des Schaffens begriffen, indem er, zugleich „ordnend, den auf den Wink seiner Finger aus dem Nichts hervor-„gerufenen Himmelskörpern, der Sonne und dem Monde, ihre unver-„änderliche Bahn anweist." Zu oberst, über Sonne, Mond und Thierkreis sehen wir im Halbrund die Seraphim. *) Eine gewaltige, mächtige, ergreifende Figur ist Gott Vater, und doch wie verschieden diese Auffassung von dem Bilde des Zeus. Diese artistische Verkörperung unsers höchsten Wesens ist wohl schwerlich je einem Künstler besser gelungen. Zu beiden Seiten Gottes erschei-

---

*) Die Seraphim sind die obersten Engel; die Cherubim Engel des 2ten Chors der ersten Himmels-Hierarchie. S. Prof. C. A. Menzels Kunstsinnbilder.

nen als Mithelfer und Vollstrecker des göttlichen Wortes andere fünf Engelchöre. Zunächst bei den Cherubim die Fürstenthümer oder **Throni**, dem Herrn huldigend; etwas zurück, zur Rechten des Vaters die idealen Kräfte, die Tugenden, **Virtutes**, welche man nach dieser Darstellung auch Künste nennen dürfte, als Repräsentanten der schaffenden Geistesthätigkeit. Ihnen gegenüber sind die Würden oder Wissenschaften, **Sapientiae**, welche die Tiefen der Schöpfung nach Raum und Zeit ermessen. Ueber ihnen die Gewalten, **Potestates**, mit Palmzweig, Friedensstab und Erdgloben, Sinnbildern der auf Sieg, Unterwerfung und Gesetz gegründeten Macht. Auf der entgegensetzten Seite sehen wir die Repräsentanten des Herrscherthums, **Dominationes**, mit Buch und Schwert (Gerechtigkeit), mit Scepter (vollziehende Gewalt) und mit dem Oelzweig (Gnade).

Die beiden Räume, unmittelbar neben dem Bilde der Schöpfung, sind den zwei Ordnungen der Erzengel gewidmet; *) zuerst erkennen wir die schützenden und vermittelnden Engel: Raphael, Führer des Tobias; Gabriel, der Verkündiger; Uriel mit dem Senkblei, die drei Engel, welche Abraham erscheinen (auf jener Seite, wo im jüngsten Gericht die Seligen emporsteigen); — ferner die abwehrenden oder streitenden Engel, Michael mit der Wage u. s. w. (auf der Seite der Hölle). — Diese bis jetzt beschriebenen Deckengemälde bilden also neben Gott dem Schöpfer, die ihn umgebenden neun Engelchöre. In den Münchner-Jahrbüchern lobt Marggraff, daß Cornelius die Engel wieder in ihrer ersten Bedeutung als personificirte Darstellungen der göttlichen Kräfte erscheinen läßt, im Gegensatz zu den, zwar meistens reizenden, doch oft bedeutungslosen amorinenartigen Engeln der letzten Jahrhunderte.

---

*) Die katholische Kirche kennt ursprünglich nur drei Erzengel: Michael, Gabriel und Raphael; späterhin sind außer diesen drei Erzengelnamen noch mehre andere, als Uriel, Tubuel rc. in Gebrauch gekommen. Siehe Menzels Sinnbilder.

Die mittlere Kuppel (der Gemeinschaft des Geistes geweiht) enthält in der ersten Abtheilung im Wesentlichen folgende Figuren. Adam und Eva, Noah und seine Söhne mit ihren Frauen; Abraham, Isaak, der segnende Jakob und Joseph; Moses, Ezechiel, Elias, Jesaias, Daniel, Jeremias und David (dem Joseph gegenüber). — In der zweiten Abtheilung erkennen wir die Apostel mit Johannes dem Täufer, dann die Märtyrer, die Bethlehemitischen Kinder, Stephanus, Lorenz und Polikarp, Ignatius von Antiochia und Albanus; Perpetua, Felicitas und Afra; endlich Sebastian und Florian. — Die dritte Abtheilung führt uns die Kirchenväter und Ordensstifter vor: Benedikt von Nursia, Bruno und Romuald, die Stifter des Karthauser- und Kamaldulenserordens; Bernhard von Clairveaux, Franziskus u. s. w. — In der vierten Abtheilung folgen die Missionarii, die heil. Könige und die heil. Jungfrauen. Wir heben heraus Carl den Großen (dem hl. Bonifazius gegenüberstehend); Ludwig von Frankreich, Kaiser Heinrich II. mit seiner Gemahlin Kunigunde; die heil. Cäcilia. — Die bestgemalten Theile dieser Kuppel scheinen uns jene von Herrmann aus Dresden zu sein, nämlich die Märtyrer, die Könige und die Jungfrauen (wieder anschließend an die Abtheilung von Adam und Eva).

In der einen Seitenkuppel der Kirche endlich finden wir die Kirchenväter Hieronimus, Gregor, Augustin und Ambrosius; in der andern die Evangelisten *) Johannes, Matthäus, Markus, Lukas, von welchen der erste und letzte sehr schön, wieder von Herrmann, gemalt sind. —

Wir haben unsere Betrachtungen über den Bildercyclus in der Ludwigskirche bei dem jüngsten Gericht begonnen, weil wir auf

*) Die Evangelisten werden in der Regel von den Künstlern mit folgenden Attributen abgebildet: Johannes (als Jüngling) mit dem Adler; Matthäus zur Seite als Attribut den Engel; Markus ebenso mit dem Löwen; Lukas mit dem Stier.

den richtigen Instinkt der Betrachtenden Rücksicht nahmen, die sich gewiß unwillkührlich **zuerst** nach diesem kolossalen Werke wenden werden; dann würdigten wir auch die übrigen Darstellungen je nach ihrer **künstlerischen** Größe. Sollen wir aber **logisch** verfahren und (wie in der Glyptothek) auf den philosophischen Ideengang des Künstlers aufmerksam machen, so müssen wir allerdings eine andere Reihenfolge beobachten. Wir geben dieselbe noch kurz an, weil der Betrachtende dabei die Gelegenheit hat, abermals auf die Bilder (wie dieß in der Pinakothek auch von uns empfohlen wurde) einen Rückblick zu werfen. „Dem eposähnlichen mit einander verbundenen Bildercyclus (sagt Marggraff) liegen die drei Hauptmomente des christlichen Glaubens zum Grunde: Gott der Vater „als Schöpfer und Erhalter der Welt; der Sohn als das Fleisch „gewordene Wort, als Erlöser und Richter über die Lebendigen „und die Todten; endlich der von beiden ausgehende Geist in der „Gemeinschaft der Heiligen.“ — Daher haben wir zuerst zu betrachten die Schöpfung, dann die Geburt und den Tod Christi, hierauf das jüngste Gericht und endlich die Seligen, Martyrer und Heiligen, deren specielle Anführung wir, auf das früher Gesagte verweisend, uns jetzt ersparen können.

In dem geringen Zeitraume von 8 Jahren sind alle diese Gemälde in der Ludwigskirche erstanden.

Hier ist wohl der Ort, unsern Lesern über die Bedeutung und Stellung, welche **Cornelius** in der Kunstwelt einnimmt, einige Aufklärungen zu geben.

Bekanntlich war die deutsche Kunst seit dem 16. Jahrhundert gewaltig rückwärts geschritten; eine ungesunde Tendenz, eine bloße Manier waren die Ueberbleibsel jener, unter Albrecht Dürer klassisch gewordenen Richtung. Auch der Kunstsinn im Publikum, selbst in den gebildeten Klassen, war entweder ganz abgestorben oder wenigstens krankhaft, bis der große Winkelmann durch das erneuerte Studium der Antiken und der gewaltige Lessing durch seinen Lao-

koon *) die Morgenröthe richtigerer Kunstbegriffe herbeiführten. Dann leitete es das Schicksal, daß im 2ten Dezennium unsers Jahrhunderts mehrere ausgezeichnete deutsche Männer gleichzeitig in Rom die Kunst studirten, wie Cornelius, Schnorr, Heß, Overbeck, u. a. m. (ihnen noch vorangehend Carstens) **), alle in der kräftigsten Blüthe der Jahre und alle von heiligem Eifer für höhere Leistungen durchdrungen. Sie erkannten das Elend ihres Vaterlandes in Beziehung auf bildende Kunst und waren entschlossen, demselben den verlornen Parnaß wieder zu erringen. Cornelius namentlich, mächtig ausgerüstet mit allen Gaben des Geistes, mußte wohl einsehen, daß nur eine durchaus neue Richtung, nur die Gründung einer völlig selbstständigen, von den vorhandenen maniristischen Theorien freien Schule die Kunst im Vaterland wieder einheimisch machen könne, und daß jedes Anschließen an die damalige hohle Zeit, jeder Versuch, das Vorhandene zu benutzen und zu verbessern, eitles und undankbares Flickwerk wäre. Daher schlug er seinen eigenen Weg ein: er mußte die Kraft, wie den Beruf dazu in sich fühlen. Ein unausgesetztes Studium der Antiken und der italiänischen Kunstväter, besonders Raphaels, dabei ein feines ästhetisches Gefühl und ein praktischer Blick, vor allem aber ein eminenter produktiver Geist, setzten ihn in die Möglichkeit, die Kunst von ihrem höchsten Standpunkte zu erfassen. Daher hielt er von seinen Compositionen alles Gekünstelte fern; eine reine und kolossale Originalität bezeichnete alle seine Produktionen. Schon in Rom hatte er sich die Meisterschaft erworben und seinen Ruhm, der sich dann schnell nach Deutschland verbreitete, durch mehrere im Hause Bartholdi's ausgeführte Fresken (Josephs Traumauslegung vor Pharao; Joseph, wie ihn seine Brüder wieder erkennen), sodann durch weitere Arbeiten in der Villa Massimi begrün-

*) „Laokoon oder über die Gränzen der Malerei und Poesie" — s. Lessings sämmtl. Schriften. Berl. 1792. 9ter u. 10ter Bd.

**) Siehe das Leben von Asmus Jakob Carstens von C. L. Fernow. Leipz. 1806.

det und die Aufmerksamkeit des damaligen Kronprinzen von Bayern auf sich gezogen. *) Hierauf kam er als Direktor an die Düsseldorfer-Akademie. Fast zu gleicher Zeit erhielt er den großen Auftrag zur Ausmalung der Festsäle der Glyptothek und wenige Jahre später rief ihn Ludwig, dieser von rastlosem Streben, die höhere, reinere Kunst dem Vaterland wieder zu geben, durchdrungene Monarch, als Direktor der Akademie nach München. Hier fand er, bei den großartigen Kunstunternehmungen des Königs, Gelegenheit, seine Kraft vollkommen zu entfalten. Er arbeitete seine Compositionen für die Glyptothek, für die Ludwigskirche, für andere Gebäude, mit immer frischer, lebendiger Seele aus, und im edlen Wetteifer verfolgten seine Collegen, Schnorr, Heß, Zimmermann und Andere das gleiche erhabene Ziel. —

Ohne daß wir jemandem zu nahe zu treten glauben, dürfen wir es wohl aussprechen: Cornelius ist der Stifter der veredelten, der klassischen neuern Kunst, wie sie Deutschland und speciell München jetzt aufweist. Als Stifter hat er daher, abgesehen von seinen vielen und großen Leistungen in der praktischen Ausübung der Kunst, ein unsterbliches Verdienst. Aus seiner Schule sind auch bereits berühmte Meister hervorgegangen, unter welchen wir nur Kaulbach, den wir unten kennen lernen, nennen wollen. So ist also Cornelius der Heros einer neuen Kunstepoche, die ganz Deutschland mit ihren Strahlen erwärmt und selbst an der Seine mit Ehrfurcht anerkannt wird. Cornelius schöpferischer Geist vermag der unsterblichen Compositionen noch viele zu produziren. In spätern Jahrhunderten wird man ihnen dieselbe Bewunderung zollen, wie jetzt Raphaels und Michelangelo's Werken. **)

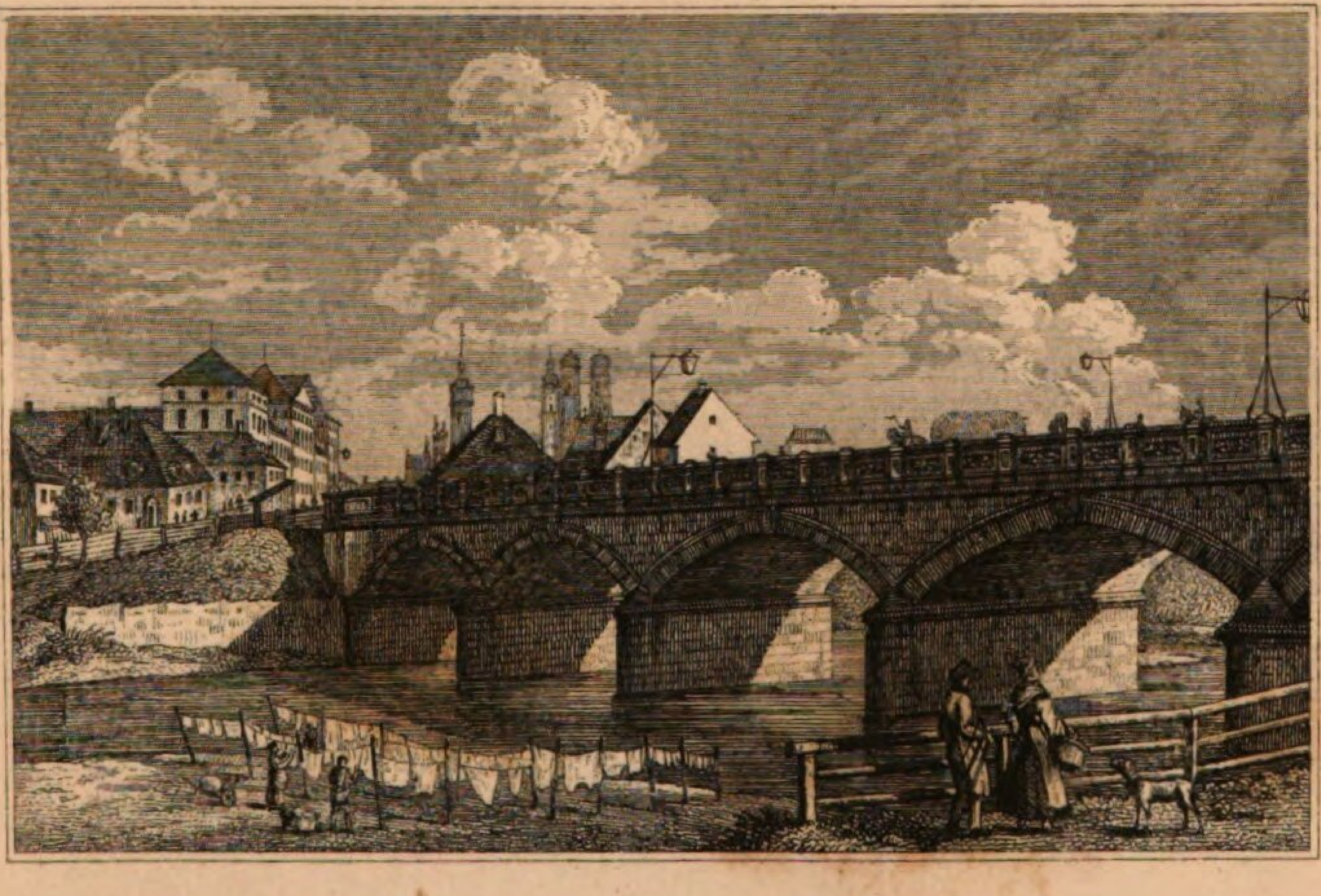
*) Siehe B. Speth, die Kunst in Italien. Bd. 3.

**) Mit diesem Correkturbogen erhalten wir die betrübende Nachricht von München, daß Cornelius einen Ruf nach Berlin angenommen habe. Wir trösten uns damit, daß er in seinen Werken in München fortlebt.

Die Auerkirche mit besonderer Rücksicht auf die Glasmalerei. (Boisseré.)

Mehrere öffentliche Bauten in München haben hie und da ihren Tadler gefunden, dagegen ist das Lob, welches dieser Kirche gezollt wird, unsers Wissens ein ganz allgemeines, einstimmiges. Dieselbe ist im reinsten gothischen Styl erbaut und sowohl ihre äußern als innern Verhältnisse sind so schön und harmonisch, ihre Formen so ernst und gediegen, daß wir sie eine Normalkirche nennen möchten. Das Innere ist höchst einfach, aber imposant; die Säulen steigen in schlanker Form bis an die Wölbung in die schönen Spitzbogen empor; der Fußboden ist von verschiedenen Marmorarten mosaikgemäß zusammengefügt; an der Kanzel sind reiche Schnitzwerke angebracht, an dem Altar ebenfalls. Diese Kirche, das Werk des leider zu früh heimgegangenen Architekten und Raths Ohlmüller, liefert den vollständigen Beweis, daß wo Kunstsinn gepflegt und die Kunst geschützt wird, es auch in unserer Zeit möglich ist, Werke zu errichten, wie sie unsere Ahnen uns in ihren himmelanstrebenden Münstern hinterlassen haben. Nur für die Vorstadt Au bestimmt, hat zwar diese Kirche nicht die Größe jener Münster, aber wie gesagt, die Reinheit ihrer Formen. Gerade, wie bei dem schönen Münster zu Freiburg im Breisgau, erhebt sich mitten in der Fronte ein hoher pyramidalisch zugespitzter Thurm, unter welchem der Haupteingang ins Innere der Kirche führt. Hier im Innern wird der schon durch die Architektur in diese Kirche gelegte tiefe Ernst noch ungemein erhöht durch die großen, prachtvoll gemalten Fensterscheiben. Ohne daß gerade Gottesdienst gehalten zu werden braucht, fühlt sich gewiß jeder, der in diese Kirche tritt, von selber in eine feierliche Stimmung versetzt durch den Zusammenfluß aller auf die Sinne so mächtig wirkenden Kunstmittel der edelsten, würdigsten Gattung. Bereits sind von den 19 großen Bogenfenstern der Kirche eilfe gemalt und ganz vollendet, nämlich die 7 Fenster im Chor und

NEUE PFARRKIRCHE IN DER AU.



ISARBRÜCKE.

München bei Fr. Sauer.

die 4 nächstanstoßenden zu beiden Seiten im Schiff der Kirche. Sie alle behandeln Gegenstände aus der biblischen Geschichte. Wir kommen auf ihre historische Erklärung zurück. Durch das Chor gelangt man in die gewöhnlich offene Sakristei und von dieser steigt man vermittelst einer ganz im gothischen Styl gebauten Rundtreppe auf eine, mit dem untern Chorraum parallel laufende Emporkirche. Von der letztern übersieht man namentlich die Chorfenster am Besten, daher wir rathen, diesen Standpunkt ja nicht zu versäumen. Hier kann man auch zwei Glasgemälde in weißem Silberton mit nur geringer Colorirung der Fleischpartieen ganz genau betrachten, während sie unten im Chor der Kirche theilweise gedeckt (nicht ganz sichtbar) sind, im Schiff der Kirche aber wegen der größeren Entfernung nicht mehr mit der wünschbaren Bestimmtheit erkannt werden können. Das eine dieser in Silberweiß gemalten Bilder (in kleinerem Format als die farbigen Darstellungen gehalten) ist der Leichenzug der Maria, das andere die Auferstehung Christi aus dem Grabe neben den schlafenden Wächtern. Dem Chor gegenüber sehen wir die Orgel angebracht und hinter derselben an dem Ende der Kirche strahlt uns eine große mit brillanten Farben gemalte Rosette (ein gothisches Rundfenster) entgegen. Decken und Wände enthalten keine Malereien, was wir sehr passend finden, da sonst des Guten zu viel zusammenträfe und da Wandmalerei bei diesem Baustyl überhaupt nicht gebräuchlich ist. Die schönen architektonischen Zeichnungen reichen als Kunstverzierungen völlig hin.

Es ist zu bemerken, daß die noch unbemalten Fenster mit Glasgemälden ausgestattet werden. Diese fertigen gemalten Scheiben machen nach unserem Dafürhalten dann den wohlthuendsten Eindruck, wenn es sehr hell ist, aber doch die Sonne nicht darauf scheint. Das klingt zwar sonderbar und ist allerdings eine Abweichung von der sonst richtigen Ansicht, daß sich die Glasfarben um so brillanter darstellen, je kräftiger sie beleuchtet sind. Allein hier war man

zum Schutze der Glasgemälde genöthigt, dieselben in ihrem ganzen Umfange außerhalb mit Drahtgittern zu decken, und wie fein die letztern auch sind, so werfen sie doch, sobald die Sonne darauf scheint, einen solchen Schatten auf die Gemälde selbst, daß über dieselben ein Netz von Strichen gezogen zu sein scheint, was den angenehmen Eindruck etwas stört. Bei hellem Wetter, aber zurückgetretener Sonne, fällt dieser Schatten weg und die Scheiben erscheinen immer noch in aller wünschbaren Pracht und feurig genug.

Wir lassen hier die historische Erklärung dieser Bilder, die nach Cartons (Compositionen) von Ruben aus Trier, Fischer und Schraudolf, und unter der obersten Leitung von Prof. H. Heß ausgeführt sind, folgen. Die Gegenstände der Chorfenster, links angefangen, sind: der Besuch der Maria bei Elisabeth (unser Leser weiß aus den biblischen Erzählungen, daß, als ein Engel der Maria verkündet hatte, wie sie einen Sohn bekommen werde, dessen Reich kein Ende nehme und der der rechte König über Israel sei, sie in das Gebirge zu Elisabeth, ihrer Verwandten, reiste und ihr die Erscheinung mittheilte, worüber Elisabeth in großes Entzücken gerieth); — die Anbetung der Hirten bei der Krippe, der Tod Mariä, unter demselben (silbergrau, kleines Format) Mariä Begräbniß, und über dem großen Bilde die den Alten nachgebildete Idee, wie Christus die Seele der Maria in Gestalt eines Kindes zu sich aufgenommen hat. Das Mittelbild ist die Krönung der Maria, unten stehen die Apostel an ihrem leeren, offenen Grabe, welchem Lilien (Symbol der Unschuld und Tugend) entblühen. Rechts im Chor anfangend kommt zuerst die Kreuztragung, dann die Kreuzigung und die Grablegung Christi und unter letzterer, wieder silbergrau, die Auferstehung. Die bereits fertigen Fenster im Schiff bedeuten: links, die Vermählung Josephs und der Maria, und der englische Gruß oder die Verkündigung (eben die Erscheinung, welcher wir vorhin erwähnten, da ein Engel Gottes zu Maria kam und sagte: „sei gegrüßt, Maria, du Begna-

digte, der Herr ist mit Dir," worauf sie erst erschrocken dachte: welch ein Gruß ist das — und ihr dann weiter vom Engel verkündigt wurde, wie sie einen Sohn bekommen werde, den sie Jesus nennen solle u. s. w.); — rechts der Abschied von Bethanien. Ein Moment, der in der Erzählung im Testamente nicht sehr ausgeführt ist. Christus, nachdem er zu Bethanien, wo er den Lazarus erweckt hat, von Maria, gleichsam ihn weihend, gesalbt worden ist, tritt seinen letzten Gang nach Jerusalem an. (Joh. XII.) Endlich die Hochzeit zu Kana, an welche die Mutter Jesu, er selbst und seine Jünger geladen waren und wo er, da es an Wein gebrach, den Dienern befahl, die Krüge mit Wasser zu füllen und sie dem Speisemeister zu bringen; derselbe fand, daß das Wasser zu Wein geworden und zeigte dieß dem Bräutigam an. (Diesen Anfang der Zeichen hat Jesus zu Kana gethan. Joh. II. 11.)

Nun noch einige Betrachtungen über die Glasmalerei selbst. *)

Zu den Zeiten der Griechen und Römer so wie in den früheren Perioden christlicher Zeitrechnung kannte man nur die Mechanik, das Glas zu färben. Spuren wirklicher Glasmalerei finden wir erst im eilften Jahrhundert nach Chr. Noch im dritten Säculum kannte man, wie gesagt, keine andere Manipulation, als verschieden gefärbtes Glas mosaikartig (durch Gyps) zu einer Scheibe zusammen zu fügen, was besonders bei Kirchenfenstern angewandt wurde. Kenntniß und Gebrauch vom gefärbten Glase kam zuerst von Frankreich nach England und Deutschland. „Gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts (sagt Speth) kannten die Engländer das Glasmachen noch nicht. Der heil. Wilfrid ließ Glas und Glaser aus Frankreich kommen zur Verfertigung der Kirchenfenster des heil. Paulin zu York, und fünf Jahre nachher selbst

*) Siehe auch B. Speth, die Kunst in Italien 2ter Thl.

Glasmacher, die daselbst das erste Glas verfertigten. Von hier aus kam nun diese praktische Wissenschaft durch die Missionarien Willebord, Winfrid und Willehade im achten Jahrhunderte nach Deutschland (in Bayern fanden sich zwischen 983—1001 die ersten gemalten Glasfenster zu Tegernsee) und Flandern, und endlich im neunten Jahrhundert nach dem Norden.“ — In Italien scheint man das gefärbte Glas vor dem achten Säculum gekannt, aber erst von da an für Kirchenfenster gebraucht zu haben.

Erst im eilften Jahrhundert fing man an, auf Glas zu malen und Musivgemälde auf zusammengefügte Stücke nachzubilden. Natürlich mußten jene Produkte noch roh und unerquicklich sein. Dann gegen das Ende des 14ten Säculum erhielt die Glasmalerei Leben und Schwung durch die von Johann v. Eyk erfundene Schmelzmalerei, oder die mit dem Glas sich im Brennungsprozeß verkörpernden Metallfarben. Von da an war die Glasmalerei im Dienst der Kirche für Verfertigung der Kirchenfenster sehr thätig; doch stammen aus jener Zeit van Eyk's und der ihm folgenden Künstler schwerlich andere, als vielfach zusammengesetzte Glasscheiben, eine Art der Glasmalerei, welche verschiedene Schriftsteller mit Recht Glasmosaik genannt haben, weil die Verfertiger ihre Glasscheiben zusammengekittet und jedes einzeln ausgearbeitete Stück mit den übrigen mittelst der Bleiadern oder Bleieinfassung verbunden haben. Die einen Künstler wußten indessen diese Zusammenfügung so gut zu machen, daß sie mit den Hauptconturen gleich lief und daher weniger störend einwirkte, als dies der Fall war, wenn ungeübtere oder den Effekt nicht gehörig berechnende Glasmaler selbst mitten durch flache Partieen, ja sogar über fleischige Theile ihr Bleinetz zogen. Bilder von solcher Zusammensetzung können natürlich keinen angenehmen Eindruck machen. —

In der Färbung wurde die Glasmalerei nun immer vorzüglicher und im 15ten, hauptsächlich aber im 16ten Jahrhundert erreichte sie hierin ihren höchsten Flor. Auch sollen die damaligen Künstler angefangen haben, auf Ein Stück Glas ihre Bilder aufzutragen und die schwerfälligen Zusammenfügungen einzelner Stücke zu verlassen. Wir können das nicht nur aus eigner Anschauung bezeugen,*) sondern müssen uns hierin an Speth (Bd. 2. p. 96. u. ff.) halten, der es mit der größten Bestimmtheit und mit Anführung von Belegen versichert. Die größte Zahl von Glasscheiben, selbst aus der guten Zeit, die man wenigstens in Deutschland in Kirchen und sonst zu sehen bekommt, gehört jedenfalls der zusammengesetzten Gattung an. Aus dem 16ten Jahrhundert sind über fünfzig Glasmaler, Ober- und Niederdeutsche und Franzosen bekannt; unter jenen zeichneten sich Albrecht Dürer, Lucas v. Leyden, Franz Floris, Golzius, Vater und Sohn, besonders aus. Schon gegen Ende des 16ten Säculum aber wurde die Glasmalerei weniger gesucht und geübt. Im 17ten und 18ten kam sie noch mehr in Abnahme, doch werden aus diesen zwei Jahrhunderten noch über 40 Glasmaler aus den Niederlanden und aus Frankreich aufgezählt, unter jenen z. B. Gerh. Douw, unter diesen Peter und Johann le Vieil aus der Normandie. Auch englische Glasmaler, der 2ten Hälfte des 18ten Jahrhunderts angehörend, werden noch mit Namen angeführt, wie William Peckitt d'York und Robert Scolt Godfrey. „Nur aus den deutschen Ländern (sagt Speth) ist die Ausübung dieser Malerei mit Anfang der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts völlig verschwunden; wenigstens dürfte meines Wissens sich kaum mehr der Name eines einzigen Malers finden, der in jener Zeit noch als Glasmaler sich besonders hervorgethan hätte

*) Wohl kennen wir kleinere Bilder dieser Art, die aber kaum über 5 Zoll Höhe haben, und also bei weitem nicht an diese reichen, wie man sie jetzt in München macht.

J. W. Baumgartner starb schon 1761, nachdem er nur aufangs Landschaften und Prospecte auf Glas gemalt, dann aber sich der Oel- und Fresco-Malerei gewidmet hat." —

Nachdem also in Deutschland diese Kunst mehr als fünf Dezennien geruht hatte, wurde sie dort wieder geweckt und nach und nach mit allem Eifer und Aufwand betrieben. Große Verdienste um die neuere Glasmalerei hat hauptsächlich Michael Sigmund Frank aus Nürnberg, der, einer der ersten (seit d. J. 1800), mannigfache Proben darin anstellte und den sog. kassischen Goldpurpur und alle übrigen Hauptfarben, wie auch die Mitteltinten nach und nach so vollständig, als klar und kräftig herausbrachte. König Ludwig begünstigte auch diese wiederbelebte Malerei. Als sie bereits auf eine gewisse Höhe der Kunstfertigkeit gediehen war, ließ er im Dom zu Regensburg (in den Jahren 1820—30) mehrere Fenster mit Glasmalerei schmücken, welche schon damals die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Von jener Zeit an wurde dieser Kunstzweig ein Hauptgeschäft der kön. Porzellanmanufaktur. Aus derselben sind die Glasgemälde in der Auerkirche hervorgegangen und werden später die noch übrigen dahin bestimmten Fensterscheiben hervorgehen. Stellen wir nun eine Vergleichung der heutigen vervollkommneten Glasmalerei mit jener des Mittelalters, selbst der besten Perioden an, so stehen die heutigen Leistungen, namentlich wie sie in München vor uns treten, hinter jenen gewiß nicht zurück. Die Fortschritte, welche die Chemie in diesem Jahrhundert gemacht hat, äußerte auch auf die Glasmalerei ihre wohlthätige Wirkung und ihr verdanken wir es, daß die Alten im Glanz, in der Klarheit, in der Pracht der Farben nicht nur wieder vollständig erreicht sind, sondern daß, während wahrscheinlich die Mehrzahl der Alten nur auf farbiges Glas malte und dann noch die Conturen und Schattirung auftrug und festschmolz, die Münchner-Künstler auf weiße durchsichtige Glastafeln alle zu einem Bilde nöthigen Farben auftragen und festschmelzen. Auf diese Weise ist es möglich, ganze

historische Bilder in Silberton zu verfertigen, die einen so höchst angenehmen Eindruck machen, wie z. B. die beiden Bilder in den mittlern Chorfenstern der Auerkirche. Aber auch die mit dem sämmtlichen Farbenapparat gemalten, alle Farbennuancen enthaltenden, also nicht auf einen einzigen Grundton (grau in grau) basirten Gemälde zeichnen sich vor den alten dadurch aus, daß eine größere Harmonie, ein festeres Ineinandergreifen, eine den heutigen Anforderungen entsprechende korrekte Zeichnung, richtige Perspective und feste Haltung ihnen durchaus eigen ist. Es ist diese Kunst jetzt eine freie geworden, die sich losgemacht hat von vielen lästigen Banden, die sie früher gehemmt hatten. Es kann die jetzige Glasmalerei eben so umfangreiche Darstellungen liefern, wie die Oel- oder Freskomalerei. Muß sie auch die größeren Bilder in einzelne Theile zerlegen und die letztern zu einem Ganzen zusammenfügen, so weiß sie das doch so geschickt vorzunehmen, daß man auf gewisse Distanz glaubt, Bilder aus Einer Glasplatte vor sich zu sehen. Durchgehen wir die biblischen Darstellungen in der Auerkirche, fragen wir einen Laien, der von der Manipulation dieses Kunstzweiges gar nichts kennt, ob diese großen Fenster aus Einem Stück gemalt, oder aus vielen zusammengetragen seien, er wird eher auf das Erstere rathen. Dieselben haben auch, eben weil sie die früheren störenden Zusammensetzungen möglichst vermeiden, ganz den Charakter guter Oelgemälde, die Vollendung, die Originalität der letztern an sich, nur daß sie vermöge der Durchsichtigkeit und höheren Steigerung des Farbenschmelzes und der Farbenpracht auch einen gesteigerten Effekt hervorbringen. Aber die Ausführung in Köpfen, Händen und übrigen Körpertheilen, in Draperie und Beiwerken aller Art ist so streng und genau, wie man sie von der Oel- oder Freskomalerei fordert.

Noch müssen wir berichten, daß, wenn uns persönlich aus frühern Jahrhunderten wenigstens keine größeren Glasgemälde aus Einem Stücke bekannt sind, wir desto angenehmer und freu-

diger überrascht wurden, solche in der königlichen Porzellanmanufaktur wie bei Privat-Glasmalern in München zu finden. Ganze Gemälde sahen wir auf einer einzigen weißen Glastafel (bis auf die Größe eines Foliobogens) fertig gemalt, so daß also keinerlei künstliche Stückzusammensetzungen hier Statt haben, und das Gemälde durchaus rein in seinen Farbentönen vor uns erscheint. Es ist nicht zu läugnen, daß ein solches Glasgemälde aus Einem Stücke einen höchst günstigen Effekt macht. Daher kann man die Tendenz der Münchner-Künstler und Liebhaber nur loben, die ganzen Glasplatten immer mehr zu Ehren zu ziehen und die zusammengesetzten Bilder, wo es thunlich ist, zu verdrängen. Die Glasmalerei tritt auf diesem Wege gleichsam aus ihrer bisherigen Hauptbestimmung, als Kirchenmalerei, heraus und wird Gemeingut. Jeder einzelne Privatmann kann bei gehörigen Fonds seine Zimmer mit den schönsten Copien (in Glas) nach den alten Meistern, auch mit neuen Original-Gemälden schmücken. Wie weit es die neuere Kunst in dieser Behandlung bereits gebracht hat, davon können wir uns am lebendigsten überzeugen bei:

Herrn Boisseré in München.

Dieser große Kunstkenner und Kunstfreund, der früher in Stuttgart lebte und die unter dem Namen „Boisseréſche Gallerie" bekannte Sammlung altdeutscher Gemälde besaß, welche durch Ankauf Eigenthum der Pinakothek geworden ist (vide die Cabinette 1—6), wendet seine Aufmerksamkeit immerfort der Kunst zu und hat sich unter andern eine Sammlung von Gemälden auf ganzen Glasscheiben angeschafft, die er in seiner Wohnung aufs Vortheilhafteste ins Licht stellt und dem Publikum auf eine sehr gefällige Weise (jeden Tag zwischen 11 — 1 Uhr) zeigt. Er besitzt neben einigen vortrefflichen Copien nach v. Eyck und andern, namentlich auch den heil. Christoph nach Hemmling (siehe unsere Beschreibung der Gallerie Cab. IV. No. 54) und die Himmelfahrt der Maria nach Guido Reni (Gallerie-Saal VIII. No. 531, pag. 54 — 56).

Diese Bilder verbreiten einen wahrhaft zauberischen Glanz und es feiert in ihnen die Glasmalerei den höchsten Triumph. Die Charaktere der Figuren sind durchaus den Originalen getreu und mit Miniaturvollendung ausgeführt, die Malerei so rein und kräftig, daß sie vermöge ihrer Eigenthümlichkeit die Originale selbst an Effekt übertrifft; die Zeichnung ist durchgehends sehr korrekt, mit Einem Worte, es ist dieß eine klassische Behandlung und Auffassung der Glasmalerei. Die Verfertiger dieser Tableaux sind Hr. Voertel, der schon seit vielen Jahren privatim die Glasmalerei ausübt, und Hr. Scherrer. So zu sagen die einzige Schwierigkeit, welche diese Künstler bei ihren größern Bildern noch zu bestehen haben, ist der Brennungsprozeß. Jede Glasplatte muß nämlich verschiedene Male den Brennofen passiren, indem dieselbe nach dem ersten Auftragen der hiezu einzig brauchbaren Metallfarben in den fürchterlich heißen Ofen gebracht und die Farben festgeschmolzen, dann eine zweite Bemalung und ein zweites Brennen vorgenommen, und dieß oft zum dritten und vierten Male wiederholt werden muß, bis die Platte in allen Punkten so rein und vollständig zusammengearbeitet ist, wie sie der Künstler haben will. Da kann es sich denn unglücklicher Weise fügen, daß die Platte erst im vierten Brennen zerspringt und die ganze Mühe und Kunst, die darauf verwendet wurde, unwiederbringlich verloren ist. Diese gefahrvolle Chance muß bei den Preisen der Glasgemälde natürlich in Anschlag gebracht werden und während z. B. der heil. Christoph jetzt 500—600 fl. kosten mag, würde er wahrscheinlich um die Hälfte vom Künstler erlassen, wenn derselbe der Feuerfestigkeit der Glastafel ganz sicher wäre. Wir haben aus dem Munde des Hrn. Voertel selbst das glaubwürdige Bekenntniß vernommen, daß ihm jedesmal beim Brennen einer Tafel der Puls lebhafter als gewöhnlich schlage. Was kann auch für den Künstler — abgesehen von dem ökonomischen Schaden — deprimirender sein, als wenn plötzlich das mühsam gewonnene Resultat seiner Ausdauer, seines

Fleißes, seiner Geschicklichkeit zerstört vor ihm liegt! Gelingt es noch, diese chemische Schwierigkeit ganz zu besiegen, was wir nicht für unmöglich halten, so sehen wir der Zeit entgegen, wo man große Gemälde in Glas aus Einer Tafel (vielleicht den großen Spiegeln an Umfang gleich) verfertiget und wo kleinere, zusammengesetzte gemalte Scheiben ganz außer Kurs kommen. Diese neue Belebung und diese energische Ausbildung der Glasmalerei scheint uns jedenfalls eine der merkwürdigsten Kunsterscheinungen in München zu sein und wir rathen dem Leser, doch ja, wenn immer möglich, sich bei Herrn Boisseré oder bei den bekanntesten Glasmalern selbst einführen zu lassen.

Die Allerheiligen-Kirche.

So heißt die von Hrn. v. Klenze erbaute, unmittelbar an die Residenz anstoßende Kirche, zu welcher man entweder vom Platze bei der Reitbahn, oder vom königl. Schloßhof selbst gelangt. Sie ist nicht groß, aber im Innern sowohl an architektonischer, als malerischer Ausschmückung sehr reich. Der Eintretende ist gewiß auf solche überschwengliche Opulenz nicht gefaßt. Die Kirche formirt, an St. Markus erinnernd, ein Mittelschiff, das mit zwei Kuppelgewölben eingedeckt und von einer großen Chornische begränzt ist. Zwei Seitengallerien, vom Mittelschiffe durch Säulen von farbigem Marmor getrennt und getragen, bilden die Emporkirche, für König und Hof dienend. Auf der Vorhalle beim Eingang ist die Orgel angebracht, die Fußböden sind aus Marmor in Mosaikform zusammengesetzt, die Altarstufen, die Kanzel und die Bekleidung der Wände theils von weißem, theils farbigem Marmor. Alles übrige deckt reicher Goldgrund, aus welchem biblische Charaktere oder Gruppen, meistens von Prof. Heinr. Heß oder wenigstens unter seiner Leitung componirt und in Fresko gemalt, sich schön hervorheben. Die mit großem Fleiß gemalten Bilder tragen alle das Gepräge hoher, religiöser Empfindung. In den Zwickelfeldern

ALLERHEILIGEN KIRCHE

mit der Residenz.

ISARTHOR.

München bei Fr. Sauer.

der Kuppel des Alten Test. sehen wir Noah, Abraham, Isaak und Jakob; in der Mitte der Kuppel ist Gott Vater, im Kreise zunächst um ihn die sechs Tagwerke der Schöpfung und dann in größeren Bildern die Geschichte Noah's dargestellt; an den Seitenwänden Momente aus dem Leben Abrahams und Moses. An dem Bandgewölbe zwischen den beiden Kuppeln sind unten die vier großen Propheten Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel, dann klein, grau in grau, die Verkündigung und die Predigt Johannes, in der Mitte die göttliche Mutter mit dem Knaben abgebildet, dem die Hirten und die Könige ihre Huldigung darbringen. In der zweiten oder der Kuppel des Neuen Test. sehen wir in der Mitte Christus oder die triumphirende Kirche, um ihn die zwölf Apostel, in den Zwickeln die Evangelisten Johannes, Matthäus, Lucas und Markus; dann an den Wänden und übrigen Räumen Momente aus dem Leben Christi. Ferner über dem Altar, welcher die Dreieinigkeit zeigt, die sieben Sakramente und die sieben Gaben des heiligen Geistes. Das Orgelchor enthält symbolische Figuren zur Bezeichnung des Bundes der Künste mit der Kirche. Es würde uns zu weit führen, in alle einzelnen Bilder einzugehen, genug wenn der Leser mit uns einverstanden ist, daß das Innere der Kirche einen sehr ernsten und höchst würdigen Eindruck macht. Ihr Aeußeres entspricht dem Innern nicht ganz und trägt auch an und für sich keinen entschiedenen Baucharakter. Die Kirche ist, beiläufig gesagt, 150′ lang und 70′ breit.

Die Basilika oder Bonifaziuskirche.

Die Basiliken waren ursprünglich in Rom öffentliche Gebäude, die nicht sowohl zu kirchlichen, als zu verschiedenen profanen, d. h. weltlichen Geschäften dienten. Die Bürger hielten darin z. B. ihre Versammlungen und verhandelten über ihre öffentlichen Angelegenheiten. Diese Gebäude hatten eine länglicht-viereckige Form und im Innern waren sie mit Säulen, Statuen u. s. f. reich ge-

schmückt. Konstantin der Große räumte den Christen einige Basiliken in Rom für ihren Gottesdienst ein. Daher erhielten die ersten christlichen Kirchen im Allgemeinen den Namen der Basiliken, und später, als die Christen neue Tempel erbauten, blieb man auch jener Form getreu. König Ludwig wollte nun unter den auf sein Geheiß entstandenen neuen Kirchen auch eine Basilika haben und beauftragte den Hrn. Architekten Baurath Zieblaud mit dem Bau derselben. Bonifaziuskirche heißt sie, weil sie dem hl. Bonifazius zu Ehren erbaut wird, der zuerst um das Jahr 710 unter den Deutschen das Christenthum predigte und in Bayern mehrere bischöfliche Sitze, z. B. in Regensburg einen solchen, errichtete. Es wird noch einige Jahre dauern, bis die Basilika vollendet ist, nach dem Plan aber, den wir gesehen haben, wird sie, obgleich in der Construction von der größten Einfachheit, an Reichthum und Pracht hinter den andern neuen Kirchen nicht zurückstehen. Aehnlich der Paulskirche in Rom hat sie fünf Schiffe und einen runden Chor. 64 Säulen vom schönsten farbigen Marmor mit weißen korinthischen Capitälern und Basen bilden jene fünf Schiffe. Die innern Mauern werden mit Goldgrund belegt und darauf Fresken aus dem Leben des hl. Bonifazius gemalt, namentlich historische, auf seine Verbreitung des Christenthums in Deutschland bezügliche Momente dargestellt. Weder Gewölbe noch ein horizontaler Plafond werden die Kirche eindecken, vielmehr bleibt das ganze Balkenwerk des Dachstuhls offen, also dem Auge sichtbar und wird, dem übrigen Reichthum entsprechend, auch vergoldet und bemalt. Kolossal und überraschend soll das unterirdische Gewölbe werden, mit 120 zellenartigen Grüften zur Aufstellung von Sarkophagen.

Mit der Basilika hängt unmittelbar die Sakristei, ein runder Vorbau, zusammen, und an diesen letztern wird sich vermittelst eines Verbindungsganges wieder ein Gebäude anlehnen, welches für die Wohnung der Geistlichen und für ein Benediktiner-Seminar bestimmt ist. Endlich soll mit dem letztern ein Kunst- und In-

dustrie-Ausstellungsgebäude verbunden werden, welches in seiner nördlichen oder Hauptfaçade einen, der vorüberliegenden Glyptothek entsprechenden Baustyl erhalten und äußerlich, wie die Glyptothek, mit Bildhauerwerken geschmückt wird. Der Complex dieser bezeichneten Gebäulichkeiten deutet zugleich symbolisch die innere Vereinigung und Zusammenwirkung von Religion, Wissenschaft und Kunst in edlen äußern Formen an.

Einige ältere Kirchen können wir auch nicht ganz mit Stillschweigen übergehen. Vorerst die Theatiner- oder Hofkirche zum heil. Kajetan, welche zufolge eines Gelübdes von Adelheid der Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria, welche acht Jahre in unfruchtbarer Ehe gelebt hatte, von Agostino Barella erbaut und schon 1675 eingeweiht wurde, obgleich die Façade erst fast hundert Jahre später 1767 durch den Franzosen Couvillers vollendet ward. Die Grundverhältnisse dieser Kirche sind gut und gefällig, was jetzt durch den Abbruch einiger, sie früher beengenden Häuser, besser sichtbar wird; in der weitern Ausführung aber ist alles nach der prachtliebenden Weise jenes Jahrhunderts mit Verzierungen überladen und die verschiedenen Baustyle durcheinander geworfen. Das Hauptaltarblatt von Zanchi stellt den Kurfürsten Ferdinand Maria, seine Gemahlin Adelheid und ihren Sohn Maximilian Emanuel vor im Dankgebet gegen den heil. Kajetan. An den Seitenaltären sehen wir Bilder von Cignani, Demarées, Triva, Sandrart, Loth — und eine Kreuzabnahme von Tintoretto. Bemerkenswerth ist auch ein Denkmal rechts am Seitenaltare, ausgeführt vom Prof. Eberhard, welches die Königin Caroline ihrer im eilften Lebensjahre verstorbenen Prinzessin Josepha Maximiliana Carolina 1824 setzen ließ. Unter dem Chor befindet sich die neueste (dritte) Fürstengruft.

Die St. Michaels-Hofkirche (nebst dem anstoßenden großen Gebäude) früher für die Jesuiten bestimmt, und daher jetzt noch oft Jesuitenkirche genannt, wurde von dem Baumeister Wolfgang Müller

erbaut, und der Grundstein von Herzog Wilhelm V. selbst, April 1583, gelegt. Acht Jahre später war sie vollendet. Der Thurm, der schon während des Baues einstürzte, ist nicht wieder aufgeführt worden. Die Verhältnisse dieser Kirche und die schönen mäßigen Verzierungen, besonders im Innern (man betrachte nur das großartige Decken-Gewölbe), bringen eine sehr befriedigende Wirkung hervor. An der Hauptfaçade sind viele Figuren aus Sandstein in roth ausgemalten Nischen zu sehen, zu oberst der Welterlöser: dann in mehreren Abtheilungen Fürsten aus dem bayerischen Hause. Zwischen den beiden Portalen in einer hohen Marmorblende erblicken wir den Erzengel Michael kolossal in Erz, wie er den Satan überwindet, nach einer Zeichnung von Candid. Von dem gleichen Meister sind auch mehrere Bilder im Innern der Kirche und nach seinen Cartons die Statuen im Chore gefertigt: andere Bilder stammen von Christ. Schwarz, Viviani und Hans v. Achen ab. Unter dem Chor befindet sich die zweite Fürstengruft. Des Denkmals, welches Thorwaldsen im Auftrage der Frau Herzogin von Leuchtenberg für ihren 1824 verstorbenen Gatten ausführte und welches diese Kirche ziert, werden wir an einem andern Orte gedenken.

Die Frauenkirche. Wir machen besonders auf das, in derselben von dem Kurfürsten Maximilian I. dem Kaiser Ludwig dem Bayer errichtete Denkmal aufmerksam. Der ältere Theil des letztern, nur noch theilweise sichtbar, ist ein großer Stein von rothem Marmor, welcher in Hochrelief Kaiser Ludwig auf dem Throne zeigt. Unter demselben reichen sich zwei Figuren die Hände, welche Hr. E. Förster für eine Darstellung der Versöhnung zwischen Herzog Ernst und dessen Sohn Albrecht erklärt. Das über diesen Stein errichtete reiche Denkmal von Erz wurde 1622 nach der Zeichnung von P. Candid durch den Erzgießer J. Krumpter von Weilheim ausgeführt. Zu oberst sitzen zwei weibliche Figuren mit Scepter und Reichsapfel, zwischen beiden auf einem Kissen liegt die Kaiserkrone. An dem Gesims kleine Schildhalter. An den 4 Ecken

der untern Stufe des Grabmals knieen vier geharnischte Männer als Wächter mit schweren Standarten, auf denen die Namen Karls des Großen, Ludwigs des Frommen, Karls des Dicken, Ludwig IV. und ihrer Gemahlinnen eingewirkt sind. Eine Stufe höher stehen die Statuen Alberts V. und Wilhelms V., jene des Vaters und diese des Großvaters von Maximilian, nach deren Idee und Wunsch der letztere das Grabmal ausgeführt haben soll. Das Ganze ist schön und fleißig gearbeitet.

Diese Kirche, die größte Münchens, steht leider auf einem sehr engen Platze, so daß sie nirgends recht übersehen werden kann. Die Bauart ist die spätere deutsche, jedoch mit äußerst wenigen Verzierungen, so daß sie fast etwas schwerfällig aussieht. Die Thürme sind nicht nach dem ursprünglichen Plane ausgeführt worden. Der Bau wurde 1468 begonnen und dauerte 20 Jahre.

Andere wichtige neuere Bauwerke.

Es ist dem Leser bei der Beschreibung der oben angeführten großen neuen architektonischen Meisterwerke (Pinakothek, Glyptothek, Residenz u. s. f.) gewiß nicht entgangen, daß Malerei und Bildnerei Hauptbestandtheile derselben ausmachen und daß sie mit der Baukunst somit auf großartige Weise in Berührung und Verbindung gebracht worden sind. Dieses System ward seit Erbauung der Glyptothek, wo es durch Hrn. Klenze in Aufnahme kam, so viel möglich beibehalten. Indessen finden sich in München immerhin noch mehre Kunstbauwerke, die als solche der Erwähnung werth sind, wenn auch jene höheren bildenden Kunstzweige nur in geringem Maße oder gar nicht darin repräsentirt sind.

Dahin zählen wir:

1) Das königl. Hof- und National-Theater, mit Bezug auf welches im neuesten Hefte des Conversations-Lexikons der Gegenwart folgende Beschreibung enthalten ist, welche uns so richtig scheint und dabei so gedrängt, daß wir sie wörtlich auf-

nehmen. „Schon im Jahre 1811 erhielt der Architekt K. v. Fischer den Auftrag, einen für die Bedürfnisse und örtlichen Verhältnisse Münchens angemessenen Plan zu einem Schauspielhause zu entwerfen. So entstand nach dem Vorbild des Pariser-Odeons das Hof- und Nationaltheater, das im Innern auf das Zweckmäßigste eingerichtet und auf das Geschmackvollste dekorirt ist, und auch von Außen eine schöne und imposante Ansicht darbietet, die dem damals neuen, zumal durch den Abbruch des Franziskanerklosters gewonnenen Max-Joseph-Platz zur vorzüglichsten Zierde gereichte. Das hohe Mittelgebäude ist mit halben Bogenfenstern und einem Giebelfelde geschmückt; vor ihm erhebt sich auf einem 12 Stufen hohen Unterbau der schöne Portikus mit 8 korinthischen Säulen, die ebenfalls einen Giebel tragen. Im Jahre 1818 vollendet, wurde dieses Gebäude bereits 1823, drei Jahre nach Fischers Tod, ein Raub der Flammen; aber schon nach 2 Jahren konnte das in der Hauptsache nach des Architekten ursprünglichem Plane von neuem wieder aufgerichtete und ausgeschmückte Gebäude eröffnet werden. Den Wiederaufbau leitete Hofr. Klenze in Verbindung mit dem Oberbaurath von Thurn und dem Salinenrath von Reichenbach. In der neuesten Zeit ist auf Klenze's Veranlassung an diesem Gebäude die antike Polychromie zum ersten Male in einer ausgedehnten Weise zur Anwendung gekommen, indem nicht nur die beiden Giebelfelder große Mauergemälde (Allegorieen auf die dramatische Kunst nach Zeichnungen von Schwanthaler), sondern auch sämmtliche Gliederungen und Flächen an Wänden, Gesimsen und Säulen einen vielfarbigen Anstrich erhielten." — Das obere Giebelgemälde, setzen wir hinzu, war in enkaustischer Manier ausgeführt: allein die Einwirkung der Sonne und jeder Witterung setzten ihm so sehr zu, daß man für gut fand, den untern Giebel in Fresko zu malen, und seither wurde auch der obere auf diese Weise umgearbeitet. Ueberhaupt scheint die Enkaustik innerhalb vier Wänden besser aufgehoben zu sein, als im Freien.

2) Die vordere, mit einer offenen Arkadenhalle von toskanischen Säulen versehene neue Façade des Postgebäudes am Max-Joseph-Platz gleich neben dem Theater. Auch hier wurde die alte Kunstübung, vielfarbige Architektur in den Gebäuden anzubringen, und nicht bloß die Wandflächen, sondern auch alle Gesimse und Nebentheile zu bemalen, angewandt. Es scheint uns aber dieses System dem überall in München sonst beobachteten großartigen, ernsten und einfachen Kunststyle nicht ganz zu entsprechen. Auf den großen Wandflächen erblicken wir verschiedene gemalte Pferde oder Pferdegruppen, von denen einzelne als recht gelungen bezeichnet werden dürfen. Doch hätten wir gewünscht, sie wären mehr im antiken Styl (nach Art des berühmten Alexanderzuges — siehe Kupferstich von Amsler) als in modernen Formen concipirt worden. Immerhin bleibt der Gedanke ein glücklicher, die Beweglichkeit und Schnelligkeit, die jedermann bei der Post sucht, schon äußerlich dem Publikum durch solche Bilder anschaulich zu machen.

3) Das neue Bibliothekgebäude in der Ludwigsstraße, von Prof. Gärtner erbaut. Der Anblick dieses Bauwerkes, ganz in alt-florentinischem Styl gehalten, darf imposant genannt und ohne Uebertreibung behauptet werden, daß dieses Gebäude in Florenz selbst sich heimisch finden und vermöge seiner kolossalen Größe und außerordentlichen Einfachheit den deutschen Ursprung nicht verrathen würde. Das Aeußere gewinnt noch sehr durch seinen gelblich-bräunlichen Ton: die gebrannten Ziegel bringen durch ihr Farbenspiel Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit hervor. Das Gebäude enthält außer dem Erdgeschoß nur zwei Stockwerke und ist von einem schönen crenelirten Dachgesimse gekrönt. In dem sehr zweckmäßig eingerichteten Innern sind die Büchersäle alle gleich und so hoch, daß in jedem zwei Gallerieen angebracht werden könnten. Zum Lesen werden zwei geräumige, schöne Säle bestimmt. Vorzüglich gut präsentirt sich die Haupttreppe, welche allein einen ganzen Flügel einnimmt. — Vorn an dem Gebäude (an der Ludwigsstraße) führt eine große steinerne

Doppeltreppe zu dem dreifachen Haupteingang. Auf der Balustrade dieser Treppe sind 4 sitzende Marmorfiguren von 8 Fuß Höhe, Homer und Thucidides (v. Bildhauer Mayr), Hyppokrates und Aristoteles (von Sanquinetti) angebracht.

4) Das neue Universitätsgebäude, am Ende der Ludwigsstraße, auch von Prof. Gärtner in byzantinischem Styl erbaut, und äußerlich, ganz wie die Ludwigskirche, weiß im Tone gehalten, was den feierlichen Ernst dieser Bauart noch zu erhöhen scheint, und jedenfalls einen so günstigen Eindruck macht, daß es öfters angewendet zu werden verdiente. Es soll dieses Gebäude im Innern durch einige malerische Supplemente und das äußere Stirnfeld des Hauptgeschosses mit Medaillonportraits berühmter Gelehrter geschmückt werden. Für die Studirenden der Medicin ist die Entfernung der Universität von den Spitälern ein schwieriger Casus, die Nähe der neuen Bibliothek dagegen vortheilhaft.

5) Gegenüber der Universität liegt das Seminar für junge Theologen, wieder von Gärtner; es hat ein klosterähnliches Ansehen und in allen 3 Stockwerken eine Reihe von kleinen Fenstern, je drei an einander angeschlossen.

6) Mit dem Seminar korrespondirt das Institut für adelige Fräulein, abermal von Gärtner erbaut. Diese drei letztgenannten Gebäude bilden einen schönen Schluß der Ludwigsstraße und der viereckige große Platz innerhalb derselben dürfte bei dem Bausinn des Königs nach ihrer Vollendung, früher oder später, mit schönen Monumenten geziert werden.

In der Ludwigsstraße finden sich noch einige andere Gebäude, welche zwar nicht in die Kategorie der höhern klassischen Bauwerke gehören, aber doch der Erwähnung werth sind, nämlich:

a) Das an die Universität angrenzende umfangreiche Salz- und Bergamtgebäude.

b) Das durch eine Straße von demselben getrennte Blindeninstitut mit 2 schön ornamentirten und mit Sandsteinfiguren von Eberhard geschmückten Portalen.

c) Das Damenstift, unmittelbar daneben liegend, ein langes, hohes, geschmackvolles, zu 36 Privatwohnungen eingerichtetes Haus in übrigens bürgerlicher Form.

d) Weiter hinauf das Gebäude des Kriegsministeriums mit in Stein gehauenen kriegerischen Emblemen an der Außenseite.

e) Endlich oberhalb der Ludwigsstraße der Bazar. Die beiden letzten Gebäude von Klenze.

Zu den klassischen Bauwerken, welche aber nicht königliches oder Staatseigenthum sind, zählen wir sodann wieder das Privatpalais des Herzogs Max, von Klenze 1830 erbaut, dessen Façade in der Ludwigsstraße ihren drei Stockwerken nach in eine dorische, jonische und korinthische Wandsäulenordnung getheilt ist. Die Zimmer sind mit Gemälden von Langer, Kaulbach und Zimmermann geschmückt.

Zum Schlusse dieses Abschnittes nennen wir noch als bemerkenswerthe, mitunter schöne neuere Gebäude: das Leuchtenbergische Palais, das Odeon, die protestantische Kirche, das Institut der barmherzigen Schwestern. Wer nur einigermaßen den Kostenaufwand kennt, welchen größere Gebäude erfordern, der erstaunt billig, daß München gerade in diesem Zweige der Kunst in so kurzer Zeit so Vieles und so Großes geleistet hat.

Die Arkaden des Hofgartens.

Obwohl wir uns zum Zwecke vorgesetzt hatten, nur die vorzüglichsten Kunstwerke Münchens zu beschreiben und nun die Freskogemälde in den Arkaden (oder dem Bazar) allerdings manchem Tadel unterliegen dürften, so glauben wir doch, sie nicht mit Stillschweigen übergehen zu sollen, einmal weil einige dieser Bilder

wegen ihrer Conception bleibenden künstlerischen Werth haben, sodann, weil sie in kunsthistorischer Hinsicht Interesse darbieten, indem diese Arkadengemälde zu den ersten hier vorgenommenen Fresko-Versuchen gehören, und man daher belehrende Vergleichungen über die großen Fortschritte München's in diesem Felde machen kann.

Das erste Bild in den Arkaden stellt uns die berühmte Kriegsthat Otto's von Wittelsbach, Stammvaters des noch jetzt regierenden Hauses, genannt Otto „der Größere" dar, wie er auf dem ersten Heereszuge Friedrichs des Rothbarts nach Italien (siehe oben Fresko-Gemälde im neuen Saalbau) einen Engpaß, der von Graf Alberich von Verona besetzt war, dadurch gewann, daß er die steilen, dominirenden Anhöhen mit seinen 200 Mann zu erklimmen wagte, die deutsche Reichsfahne oben aufpflanzte und dann den Feind besiegte. Dieß geschah im J. 1155. Otto starb im J. 1183.

Diese Composition hat historischen Schwung; sie ist nicht bloß eine Zusammenstellung handelnder Figuren, sie trägt ein nationales Gepräge. Otto ist besonders würdig aufgefaßt als begeisteter Held, der hoch empor die flatternde Fahne schwingt, und im festen Bewußtsein des sichern Sieges die Feinde vor sich her zermalmt. Schon strecken die Führer derselben zu seinen Füßen die Waffen und harren zaghaften Gemüthes ihres Schicksals. An Ottos Seite sehen wir seine Getreuen noch mitten im wilden, mörderischen Kampfe mit dem welschen Volke begriffen, das jämmerlich zerschlagen wird. Die Landschaft, im Mittelgrund die steile Burg und weiter zurück das tiefe Thal, machen sich malerisch.

Gegenüber diesem Bilde, oberhalb des Pfeilers, ist eine Allegorie, die Stärke mit ihren Attributen, dem Löwen und der Keule dargestellt. (Beide Bilder von Förster.)

Das zweite Bild zeigt uns, wie Otto von Wittelsbach der Größere (im J. 1180) von Friedrich dem Rothbart mit dem Herzogthum Bayern belehnt wird und den Lehenseid schwört.

Eine der schwierigsten Aufgaben historischer Conception bleibt es immer, ceremonielle Scenen, in denen sich nicht eine rasche That entwickeln kann, so beweglich und lebendig darzustellen, daß auch nicht ein Anflug von Steifheit dem Ganzen oder einzelnen Theilen sich beimische. Eine feierliche Stille, ein hoher Ernst soll der Ausdruck einer solchen Handlung sein, und kein Laut, keine körperliche Regung der Versammelten sich bemerkbar machen. Ein weniger geübter Künstler geräth bei solcher Arbeit gewöhnlich auf Abwege und bringt meistens ein bloß gravitätisches, nicht ein imponirendes Gemälde heraus. Die Eidleistung Otto's aber scheint uns ein gelungenes, empfundenes Bild zu sein, frei von Zwang und frei von unpassenden, gehaltlosen, steifen Gruppen oder Figuren; lebendig, verständlich, einfach. In edler Haltung thront der Kaiser vor den anwesenden Bischöfen, Grafen und Rittern; mit innerer Bewegung schwört Otto den Eid; auch die Zuschauer nehmen an der Feierlichkeit lebhaften Antheil.

Gegenüber diesem Gemälde sehen wir das Sinnbild der Treue, ein Weib, bewaffnet, und eine Schlange tödtend. Diese beiden Bilder sind von Prof. Zimmermann gemalt.

Drittes Bild. In der Regentschaft war der Nachfolger Ottos des Großen (oder Größeren, man findet beide Benennungen) sein Sohn, Ludwig I., unter welchem Bayern's Umfang beträchtlich erweitert ward. — Des letztern Sohn, Otto, Pfalzgraf am Rhein, mit dem Zunamen der Erlauchte, vermählte sich mit Agnes, der Tochter Heinrichs des Schönen (in der Rheinpfalz) und die Einsegnung geschah auf der Burg zu Straubing im Jahre 1225. Der Künstler (Röckel) zeigt uns auf diesem dritten Bilde, wie eben das Brautpaar, vor Erzbischof Eberhard von Salzburg knieend, die Ringe wechselt.

Diese Darstellung erreicht an Effekt die vorhergehende nicht; sie gehört in dasselbe Genre; man bleibt aber dabei wirklich ganz

kalt. Als gelungene Einzelnheiten dürften gelten: die Figur des Erzbischofs, der Braut und des links im Vordergrund knieenden Bürgers.

Die Allegorie gegenüber stellt den Genius des Glückes dar (nach Zimmermanns Entwurf von Sittmann gemalt).

Viertes Bild. Otto der Erlauchte, von dem Tode seines Vaters (1231) bis zu seinem Tode (1253) regierender Herzog von Bayern, hinterließ als Regenten seine Söhne, Ludwig II. und Heinrich XIII., welche zwei Jahre lang gemeinsam herrschten, sich darauf aber in ihre Länder theilten, so daß Ludwig Oberbayern, Heinrich Niederbayern für sich bezog. Den Heinrich bekriegte dann Ottokar von Böhmen im J. 1258. Ihm kam sein Bruder Ludwig zu Hülfe und Ottokar nahm den Rückzug, ward tapfer von den Bayern verfolgt und bei Mühldorf am Inn erreicht. Unter der Last der Fliehenden stürzte die Brücke zusammen. Diese Scene ist im vierten Bilde (von Stürmer) dargestellt. Der fliehende Ritter auf schwarzem Roß scheint Ottokar, jener in eiserner Rüstung auf einem Schimmel Ludwig, und der Kämpfer rechts von ihm, mit erhobenem Schwerte, sein Bruder Heinrich zu sein.

Diese Conception möchten wir für eine der vorzüglichsten in den Arkaden erklären. Sie trägt den wahren Typus eines guten Schlachtengemäldes in sich. Wie Luther mit Bezug auf den Kampf um Ideen das schöne Bild brauchte: „Die Geister müssen auf einander platzen", so trägt Stürmer Luthers Satz in diese Darstellung physischen Kampfes, wir möchten sagen, wörtlich über. Aug' in Auge, Mann an Mann, „platzen sie aufeinander", die wüthenden Streiter, und furchtbar ist das Schlachtgetümmel. Man glaubt das Klirren der Waffen, das Hurrah der Siegenden, den Wehruf der Fallenden, das Angstgeschrei der Fliehenden, dann auch das Schnauben und die Hufschläge der entzügelten Rosse zn hören. Der Künstler hat die Elemente des Muthes und der Leidenschaft wahr geschildert. Kräftig ist unter anderm auch die Gruppe der Reiter auf der Brücke gehalten,

in welcher die vielen bedeutenden, technischen Schwierigkeiten mit Geschicklichkeit besiegt sind. Ueberhaupt kann eine frische, sichere Zeichnung — auch eine gelungene Färbung — diesem Bilde nicht abgesprochen werden.

Das Sinnbild gegenüber stellt den Krieg und die nächstfolgende, auf dieses Bild sich beziehende Allegorie (mit dem gespannten Bogen) die Strenge dar.

Fünftes Bild. Die Linie Heinrichs XIII. (s. vor. pag.) starb nach wenigen Jahren aus. Dagegen hatte Ludwig der Strenge zwe Söhne und einer derselben, Ludwig der Bayer, gelangte 1314 zur Kaiserwürde und regierte als Kaiser und Regent von Bayern vortrefflich, gab Oberbayern ein Gesetzbuch, Niederbayern eine Gerichtsordnung und verbesserte die innere Verwaltung. Friedrich der Schöne von Oesterreich hatte auch nach der Kaiserwürde gestrebt und es kam zwischen ihnen zu offenem Krieg. In der Schlacht bei Ampfing (1322) ward aber Friedrich besiegt und gefangen vor den Kaiser geführt. Dieser letztere, der keinen Groll gegen seinen ehemaligen Jugendfreund hegte, empfing ihn — dies ist der Gegenstand des Gemäldes — freundlich und sprach: „willkommen Vetter, ich freue mich, Euch zu sehen.“ Neben Friedrich steht sein Bruder Heinrich.

Auch diese Composition gehört nach unserer Ansicht zu den bessern, die ganze Anordnung ist wohl durchdacht und klar; die Haupt-Gruppen und Figuren heben sich gehörig heraus und wetteifern so zu sagen an Eleganz mit einander; schönen Kontrasten ist alle Sorgfalt gewidmet. Wie würdig erscheint uns z. B. nicht der edle, versöhnliche Kaiser in seiner Gemüthlichkeit, gegenüber dem von Schaam und Reue gebeugten Friedrich? Wie trefflich kontrastirt nicht ferner derselbe Kaiser in seiner Kraftfülle mit dem greisen Schweppermann, der sich niedergesetzt hat, die Hand an die heiße Stirne haltend, um seinen von den Anstren-

gungen des Tages und der Last der Jahre angegriffenen Gliedern einige Ruhe zu gönnen! Charakteristisch finden wir auch die Portraitirung der beiderseitigen Kämpfer niedern Grades; — bei dem Heere des Kaisers die muskulösen und tapfern Bäcker von München, welche (im Vordergrund) ihre Wunden an der Quelle waschen, und auf der andern Seite (im Hintergrund) die gefangenen Ungarn und Tataren, — widerliche Gesichter. — In der Färbung, und besonders in Trennung der Gruppen, läßt das Bild Einiges zu wünschen übrig.

Dasselbe ist gemalt von Hermann, die Allegorie gegenüber (die Mäßigung) nach Eberle von Folz.

Sechstes Bild. Ludwig lebte mit seinem Gegner Friedrich von nun an in engster Freundschaft (sie schliefen sogar in Einem Bette); aber ihm gab ein anderer Feind, der Papst Johannes XXII. zu schaffen, der wiederholt den Bannfluch gegen ihn ausgesprochen hatte. Dessen ward er müde; er zog mit einem Heere nach Italien und hielt seinen siegreichen Einzug in Rom, wo er sich am 14. Januar 1328 in der Peterskirche von den Bischöfen Castello und Aleria, die des Papstes Amt verrichteten, krönen ließ. Dieß ist der Vorwurf des sechsten Bildes, gemalt von Stilke. (Neben Ludwig steht seine Gemahlin Margaretha.)

Die Darstellung dieser feierlichen Ceremonie zeichnet sich durch Würde, Charakter und schöne Einzelnheiten aus. Die Hauptfiguren, besonders der Kaiser, die beiden Bischöfe, der hinter jenem knieende Marschall von Pappenheim mit dem Reichsschwert, der kräftige, links im Vordergrund stehende Bruder der Kaiserin, Wilhelm von Holland, endlich der das Weihgefäß schwenkende Chorknabe zeugen von dem ästhetischen Gefühl und der Gewandtheit des Künstlers. Ueberhaupt ist das Bild frei von Ziererei oder steifem Wesen, und alle Theile desselben greifen harmonisch ineinander.

Die Allegorie gegenüber bezeichnet den Ueberfluß, von Schorn.

Siebentes Bild. Kaiser Ludwig starb 1347 mit Hinterlassung von 6 Söhnen (aus zwei Ehen) und eines Reiches, das nicht nur das alte Mutterland, sondern Brandenburg, Tirol, selbst Provinzen in Holland und Seeland umfaßte, welche letztern jedoch durch Theilungen und Familienzwist bald wieder verloren gingen. Die von 6 Brüdern gegründeten Linien starben ebenfalls nach und nach aus, die Linie München stand allein noch da, und ihr fielen alle vorhandenen Besitzungen zu. Auch trat ein weiser Fürst dieser Branche hervor, Herzog Albrecht der Fromme, der geistlicher und weltlicher Versunkenheit entgegenarbeitete. Im Jahre 1440 kamen Gesandte von Prag zu ihm nach München, ihm die Königskrone des in Religionsstreit zerfallenen Böhmens anzubieten. Er schlug sie aus, „weil die Böhmen ihrem unmündigen Thronfolger sein Recht schützen, nicht es ihm rauben sollen.“ Dieser edle Akt ist in dem siebenten Bilde (von Hiltensperger) dargestellt.

Es will uns bedünken, daß diese Darstellung die vorhergehende an Lebendigkeit und Ungezwungenheit nicht erreiche. Die Böhmen sind, mit Ausnahme ihres nachherigen Königs, des Georg Podiebrad mit dem böhmischen Banner, etwas steif; dagegen wußte der Künstler Charakter und würdige Gestalt dem im Vordergrund sitzenden Abt von Andechs, wie dem hinter ihm stehenden ersten Ritter zu leihen.

Das gegenüberstehende Sinnbild der Frömmigkeit ist von Ruben gemalt.

Achtes Bild. Während der Herrschaft Albrechts des Frommen regierte Ludwig der Reiche sein Herzogthum Bayern-Landshut auch meisterhaft, gründete die Schule zu Ingolstadt und vertheidigte sich gegen des Kaisers Angriffe. Im J. 1462 schlug er bei Giengen das Reichsheer. Diese Begebenheit stellt uns das achte Bild dar. Der Ritter in goldener Rüstung ist Herzog Lud-

wig selbst, im Mittelgrunde Markgraf Albrecht von Brandenburg, Anführer des Reichsheers.

Diese Conception gehört nach unserm Dafürhalten in die Kathegorie der kühnen, großartigen Schlachtengemälde. Wie ein aus seinen Marken getretener furchtbarer Waldstrom alles mit sich reißt, was ihm in den Lauf kommt: so dringen zermalmend und Alles vor sich niederwerfend mit Sturmeswehen die bayerischen Helden auf den Feind ein: sie zertreten Menschen und Pferde gleich Ameisen, und der Huf ihrer Rosse tödtet schnell die noch röchelnden Gefallenen. Leichen und Blut bezeichnen den Weg dieser muthvollen Schaar. Ob solcher Erscheinung entsinkt selbst dem löwenstarken Markgraf Albrecht der Muth; er wendet sein Pferd und ergreift die Flucht, noch mit aufgehobener Rechten den Verfolgenden drohend. Die sämmtlichen sogleich in die Augen fallenden Hauptpersonen sind mit besonderer Sorgfalt ausgeführt.

Das Gemälde hat Lindenschmidt, die Allegorie gegenüber, (der Reichthum) Folz nach einer Zeichnung von Kaulbach gemalt.

Neuntes Bild. Herzog Albrecht IV., sehr wohl einsehend, daß die Zerstückelungen eines Landes in der Regel Schwäche und schlechte Verwaltung nach sich ziehen, brachte es durch seine Klugheit dahin, daß Bayern im Jahre 1506 für untheilbar erklärt und das Recht der Erstgeburt für die Thronfolge bestimmt wurde. Sein Bruder Wolfgang erklärte sich damit einverstanden und auf dem 9ten Gemälde sehen wir, wie er dem Herzog Albrecht und seinem erstgebornen Sohne Wilhelm (den der Vater an der Hand hält) Herzogshut und Scepter überreicht. Albrecht starb zwei Jahre nachher.

Diese Composition zeichnet sich durch Einfachheit und Verständlichkeit aus. Wir finden darin weder besonders ausgesuchte, schwierige Stellungen, noch Künstelei, Ziererei oder Steifheit. Ein natürlicher Vortrag aber, wenn er nicht zu prosaisch ist, spricht uns immer an.

Das Hauptgemälde ist von Schilgen, die Allegorie gegenüber, die Weisheit, von Folz nach Kaulbach.

Das zehnte Bild versetzt uns in die letzte Hälfte des 16ten Jahrhunderts und zeigt, wie die Bayern im J. 1583 in dem Streite, betreffend das Churstift Cöln, die Burg Godesberg bei Bonn im Sturm eroberten.

Die Erstürmung selbst hat der Künstler in den Hintergrund, die Hauptpersonen, von deren Taktik und Leitung das Resultat einer Belagerung abzuhängen pflegt, in den Vordergrund gestellt. Durch würdige Haltung, schöne Köpfe und edle Gestalten zeichnen sich Ferdinand (Bruder des Herzogs Wilhelm) und Graf Arensberg aus, beide neben einander auf hohen Rossen links im Vordergrund. Auch der Verwundete und der ihm Beistehende (vorne im Bilde) sind gelungene Figuren, ebenso jene Kriegsleute, welche die schwere Kanone bedienen. Auf den fernen eroberten Wällen entfalten sich schon die Siegesfahnen der Stürmenden.

Diese Darstellung ist von Gassen, das Sinnbild der Schutzwehr — gegenüber — von Schorn gemalt.

Eilftes Bild. Einer der gewaltigsten bayerischen Fürsten, Maximilian **I.** (auch der Große) ist Hauptgegenstand dieses Bildes. Sein Vater, Herzog Wilhelm trat ihm 1596, der steten Unruhen müde, die Regierung ab und widmete sich ausschließlich der Frömmigkeit. Maximilian, obgleich beinahe ununterbrochen mit den Waffen beschäftigt (es waren die Zeiten des 30 jährigen Krieges) strebte nichtsdestoweniger, Bayern im Innern zu heben. Er baute unter andern die Residenz in München und legte den Hofgarten an. Er baute mehrere Casernen und das Josephsspital; auf sein Geheiß entstanden an vielen Orten in Bayern neue Schulgebäude. Auf der Reichsversammlung zu Regensburg empfing er 1623 von Kaiser Ferdinand **II.** die bayerische Churwürde. Er starb im September 1651, nachdem er 55 Jahre regiert, und Bayern noch zu seinen Lebzeiten eine großartige geschichtliche Bedeutung gege-

ben hatte. — Das Gemälde zeigt uns, wie er, vor Ferdinand knieend, den Lehenseid schwört.

Dieses Bild ist etwas monoton; wenige Figuren treten mit plastischer Bestimmtheit und entschiedenem Charakter hervor. Einzelne Köpfe indessen, wie derjenige Maximilians, und der Churfürsten von Trier, Mainz und Cöln (vorne, sitzend), auch die Physiognomieen der Bischöfe von Würzburg und Regensburg sind markirt und gediegen.

Das Hauptgemälde ist von Eberle, das Sinnbild der Religion — gegenüber — von Stürmer.

Zwölftes Bild. Maximilians Nachfolger war sein Sohn Ferdinand Maria; dieses letztern ältester Prinz Maximilian Emanuel erbte 1679 den väterlichen Thron. Derselbe zeichnete sich in dem Kriege Oesterreichs gegen die Türken aus, indem er die türkische Festung Belgrad (welche später noch öfter belagert, erobert und wieder zurückgegeben ward und jetzt an der Gränze der europäischen Türkei den Mittelpunkt des Handels zwischen diesem Reiche und Ungarn bildet) als Oberbefehlshaber des deutschen Heeres 1688 eroberte und der Erste mit dem Degen in der Faust die Mauern erstieg. Diesen Moment sehen wir im zwölften Bilde dargestellt. Die Allegorie gegenüber bezeichnet den Heldenmuth. Beide Bilder sind von C. Stürmer.

Aus dieser Composition spricht wieder, wie im 4ten Bilde, der lebendige Geist des Künstlers. Ungeachtet der nichts weniger als malerischen Uniformen des deutschen Heeres ist doch der Totaleindruck ein günstiger, was auf Rechnung der geschickten und berechneten Anordnung im Allgemeinen, und mehrerer charakteristischer einzelner Gruppen und Figuren gesetzt werden muß. Wie bezeichnend ist nicht Maximilian Emanuel aufgefaßt? Unbekümmert um Pfeil- und Kugelregen drängt ihn sein patriotischer Geist zur großen That, und sein Beispiel wirkt auf seine Getreuen. Diese folgen rasch und freudig nach dem ehrenvollen Ziele, das er ihnen mit dem Degen

zeigt. Je größer die Gefahr, desto mehr steigt ihr Muth. Das Gefühl des Sieges scheint sie alle zu beleben. — Eine interessante Figur ist der im Vordergrunde sich ausstreckende gefangene Türke. Der Ingrimm über die bereits belohnte Tapferkeit „der Christenhunde" spricht aus seinen Mienen und Geberden; in stiller Wuth ballt er die Faust und mit affektirter Verachtung schaut er die stürmenden Schaaren über die Achsel an. — Korrekte Zeichnung und gute Färbung sind weitere technische Vorzüge dieses Gemäldes.

Als Fortsetzung dieser zwölf Bilder folgen noch vier kleinere über den Eingängen zu den Arkaden.

Der Nachfolger Maximilian Emanuels († 1726) war Carl Albrecht, der im Jahre 1742 zum deutschen Kaiser gewählt, gegen Oesterreich und Böhmen eine Zeitlang glänzendes Waffenglück entwickelt hatte. Es verließ ihn aber dann plötzlich, so daß er alle Eroberungen verlor und vor seinem Tode (1745) nahe daran war, Bayern Preis geben zu müssen. Dieser Fürst zeichnete sich einst als junger Cadet vor Belgrad aus. Die Türken hatten nämlich diese Festung im J. 1690 wieder eingenommen, sie jedoch im J. 1717 an den neuen Belagerer, Prinz Eugen, wieder abtreten müssen. Eine Scene dieser Belagerung ist hier im ersten kleinen Bilde über dem Eingang (von Dietrich Monten) dargestellt; Carl Albrecht nimmt mit eigener Hand einen türkischen Pascha gefangen.

Der Kontrast zwischen dem muthigen Albrecht und dem sich selbst aufgebenden, darniederliegenden muselmännischen Führer tritt scharf hervor. Die Schlacht (im Hintergrund) hat bereits ihre höchste Krisis erreicht. Die Schilderung ist warm.

Nach dem Tode Carl Albrechts folgte ihm Maximilian Joseph III., der mit Oesterreich Frieden schloß und für die innere Erholung Bayerns sehr besorgt war. Unter ihm ward die Akademie der Wissenschaften, ein Gelehrtenverein, gebildet und unter den Schutz des Fürsten genommen, indem er die Stiftungsurkunde der Gesellschaft

(im Jahr 1759) förmlich und öffentlich sanctionirte. Der Künstler (Folz) zeigt uns diesen Akt im zweiten kleinern Bilde. Graf Törring überreicht Maximilian Joseph die Urkunde. —

Wir konnten dieser Darstellung in künstlerischer Beziehung kein großes Interesse abgewinnen; der Erfinder mochte sich in seiner Entwickelung durch die unmalerischen Costüme gehemmt fühlen.

Die französische Revolution und der Friede von Lüneville (Febr. 1801) hatte Bayerns Gestalt, das zwar seine Rheinprovinzen und die pfälzischen Lande verlor, dagegen andere bedeutende Länderentschädigung erhielt, im Ganzen zu seinen Gunsten verändert. Durch den Frieden von Preßburg im Dez. 1805 wurde seinem Regenten die königliche Würde zuerkannt. Bayern schloß sich auch damals an die französische Politik an; die Tochter des Königs Maximilian Joseph **I.** (der 1756 geboren und nicht mit Maximilian Joseph III. zu verwechseln ist) ward mit Eugen Napoleon *), Stiefsohn des Kaisers Napoleon und Vice-König von Italien, vermählt; Bayern unterstützte Frankreich im J. 1812 im Kriege gegen Rußland mit einer Armee von 30,000 Mann, welche bis auf wenige Ueberbleibsel in jenem Feldzuge umkamen **). Bayern brachte Frankreich (1813) wieder neue Opfer an Truppen. Aber dann der Lasten des französischen Bündnisses müde, änderte es plötzlich seine Politik. Es sagte sich am 15. Oktober 1813 förmlich vom Rheinbunde los und trat als entschiedener Feind Napoleons auf. In der Schlacht bei Hanau wurden die Franzosen zuerst von den neuen Gegnern unter General Wrede lebhaft angegriffen und später, am 20sten März 1814 bei **Arcis sur Aube** (in Frankreich, Departement der Aube) von demselben Feldherrn geschlagen. Diese letztere Schlacht ist (von

---

*) Siehe das Grabmal Eugens in der St. Michaels-Hofkirche.

**) Siehe den Obelisk, das Ehrendenkmal für diese gefallenen Bayern auf dem Karolinen-Platze.

Monten) auf dem dritten kleinern Bilde dargestellt. Deutlich sieht man den Angriff des Chevauxlegers-Regiments, in der Ferne das brennende **Arcis**; im Vordergrund General Wrede.

Es scheint die Absicht des Künstlers gewesen zu sein, nicht sowohl das Treffen selbst, als den Generalstab uns darzustellen, was er auf geschickte Weise gethan hat. Wrede nimmt ganz die würdige Haltung eines gebietenden und ordnenden Feldherrn ein, dessen Winke sein Gefolge gewärtig ist. Als hübsche Episode möchten wir die Einzelgruppe rechts im Vordergrund bezeichnen: die ihrem verwundetem Kameraden hülfeleistenden Krieger.

In Folge des Pariserfriedens im J. 1814 erhielt Bayern diejenige statistische Gestalt, welche es gegenwärtig einnimmt; am 26sten Mai 1818 trat die jetzt noch geltende Staatsverfassung ins Leben. Dieser Akt der Verfassungsverleihung durch König Maximilian Joseph **I.** ist auf dem vierten kleinern Bilde dargestellt.

Obgleich wir an der Anordnung nichts zu tadeln wüßten, macht sich diese Scene in malerischer Beziehung doch nicht günstig. Die gestickten und ungestickten Civil- und Militairuniformen bleiben nun einmal im Gebiete der Kunst und Aesthetik eine exotische Pflanze.

Noch machen wir auf die kolossalen allegorischen Einzelfiguren in den Arkaden aufmerksam. Sie sind: die Bavaria, Bayerns Schutzgöttin (nach Kaulbachs Zeichnung), die Donau, der Rhein (bärtiger Flußgott), der Main, die Isar, alle von Kaulbach gemalt. —

Wir haben vielleicht nach der Meinung von Kunstkennern den historischen Arkadenbildern einen verhältnißmäßig zu großen Raum gewidmet. Allein wir glaubten das nationale Interesse, welches der Bayer an denselben nimmt, berücksichtigen zu müssen. —

Wir werden in den Arkaden weiterhin durch einen Cyclus von 28 landschaftlichen Gemälden in Fresko überrascht, Ansichten italienischer Gegenden, die alle namentlich bezeichnet und in

Distichen vom Könige selbst besungen sind, so daß wir jeder speciellen Erläuterung uns enthalten können. Der Gesammteindruck ist günstig und zeugt von einem ebenso dichterischen als technisch gewandten Künstler, wie denn der Autor, Carl Rottmann, anerkanntermaßen in der vordersten Reihe der jetzt lebenden Landschaftmaler steht und auch von dem Könige in Anerkennung seiner Verdienste unlängst zum Hofmaler befördert worden ist. Die erste Hälfte dieses Cyclus ward in derselben Zeit unternommen, als auch im historischen Fache die ersten Frescoversuche in München gemacht wurden, und unstreitig entwickelt der Maler in den spätern Bildern mehr Freiheit und technische Gewandtheit in diesem Kunstgenre. Zugleich ist nicht zu übersehen, daß die Freskomalerei für die Landschaft bei weitem nicht so vortheilhaft ist, wie die Oelfarben. Mit Recht sagt Schlegel irgendwo: „die Landschaftmalerei beruht auf der Kunst der Luftperspective; bevor man dieses Geheimniß kannte, gab es keine Landschaftmalerei. Die Oelmalerei war der Luftperspective sehr günstig, denn nur mit solchen halbdurchsichtigen Farben konnte dieser Zauber bewirkt werden.“ Wir glauben auch, wenn man Rottmann recht kennen lernen will, so muß man seine Oelgemälde sehen. — Wir haben schon oben in der Pinakothek (siehe pag. 48) unser Bekenntniß abgelegt, daß wir uns individuell mehr zu den Werken der Plastik und historischen Malerei, als zu der Landschaft hingezogen fühlen. Dennoch sind wir nicht so einseitig, nicht auch das Gute der letztern anzuerkennen; doch halten wir gerne in unserm Urtheil über specielle landschaftliche Gegenstände möglichst zurück und lassen hierüber andere Besserunterrichtete sprechen. Da wir unsern Lesern über die meisten Fächer und Arten der Kunst eine kurze geschichtliche oder technische Skizze am geeigneten Orte mittheilten; da ferner die Landschaftmalerei in unsern Tagen verhältnißmäßig stärker ausgeübt wird, als kein anderer Zweig der Kunst, und da wirklich das größere Publikum derselben offenbar seinen Beifall schenkt, so dürfte

eine kurze Erinnerung über Entstehung und Standpunkt des Landschaftfaches hier am Platze sein. Wir lassen einen anerkannten Kunstgelehrten darüber sprechen, Carl Ludwig Fernow.*) Er sagt unter andern: „Es ist merkwürdig, daß schon frühe seit dem Entstehen der Landschaftmalerei in Italien diese Kunst sich in zwei Schulen getheilt hat. Die eine und ältere, für deren Stifter Titian zu halten ist, in dessen Fußstapfen **Girolamo Muziano, Annibal Carracci, Nicolas** und **Caspar Poussin, Viola, Francesco Grimaldi** und **Salvator Rosa** den großen Styl der Landschaft cultivirt haben, hat ihre Aufmerksamkeit mehr auf die Composition, als auf die Ausführung, mehr auf das Ganze, als auf das Einzelne, mehr auf das Große, Ernste und Bedeutende, als auf das Schöne, Anmuthige, Reizende und Vollendete, mehr auf den historischen und poetischen, als auf den landschaftlichen und technischen Theil der Darstellung gerichtet; welches wohl darin seinen Grund hat, daß alle Meister dieser Schule entweder selbst Historienmaler waren, oder doch, wie **Caspar Poussin, Viola** und **Grimaldi** von Historienmalern ihre Bildung empfingen. Die andere Schule, die Paul Brill, ein Niederländer, in Italien stiftete, welcher **Breughel, Agostino Tassi, Claude, Schwanevelt, Both** und einige andere, sämmtlich Landschaftmaler von Profession, angehören, hat vornehmlich den landschaftlichen Theil dieser Kunst ausgebildet, welcher in **Claude** zu seiner höchsten Vollkommenheit gelangte. Ohne die Composition zu vernachlässigen, richtete sie ihr Studium besonders auf das Mannigfaltige der einzelnen Gegenstände in ihren Formen und Farben, auf die Wirkungen des Lichts und der Luft in den verschiedenen Tagszeiten, auf Haltung, Harmonie, auf sorgfältige Ausführung. Sie strebte mehr nach Anmuth, Schönheit und Reiz, als nach Bedeutsamkeit und Größe, und legte das Interesse immer in die

---

*) Fernow, römische Studien, 2ter Theil. Zürich 1806.

Landschaft selbst, weniger in den Inhalt der Staffirung. Was hier von dieser Schule überhaupt gesagt ist, gilt größtentheils bloß von **Claude** allein und von ihm im höchsten Grade.“ Dann schildert uns Fernow in wenigen allgemeinen Zügen die Unterarten, die sich aus jenen beiden Schulen gebildet und fährt hierauf fort: „Neben diesen letztern, die in bloßer Nachahmung ihrer Vorbilder die Grenze ihres Wirkens fanden, giebt es auch noch eine kleine Zahl ächter, selbstständiger Künstler, die keinem Ansehen huldigen, kein Vorbild der Kunst zu ihrem Muster nehmen, sondern sich mit unbefangenem Sinne an die Natur selbst wenden, aus ihr durch beharrliches Streben den individuellen Charakter der Gegenstände entwickeln (u. s. f. —), deren Werke darum auch den Stempel der Natur, wie sie in ihrer Individualität sich abspiegelt, unverkennbar an sich tragen.“ Zu dieser Classe der damals (am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts) lebenden Landschaftmaler zählt Fernow unter andern den Autodidakten — Heß aus Zürich. Wir reihen derselben Classe vor allen unsern Rottmann *) an; stärker inclinirte für die historische Landschaftmalerei der vor wenigen Jahren in Rom verstorbene geniale Koch aus Tirol. Aber gerade er und Rottmann sind keine Nachbeter einer der oben benannten Schulen; ihre Arbeiten sind rein Erzeugnisse ihres eigenthümlichen tiefsten Innern. Hier ist es wohl dem Schweizer vergönnt, des Landschaftmalers Didai von Genf als eines auch durchaus selbstständigen, wiewohl auf andern Wegen wandelnden Künstlers in Ehren zu gedenken. Jedenfalls ist er unter den jetzt lebenden Schweizern der erste, die Alpennatur am tiefsten erfassende Landschafter.

Um auf die Arkadengemälde zurückzukommen, so finden wir wieder sehr richtig, was Fernow über die italienische Natur im

---

*) Ein jüngerer Bruder desselben, Leopold Rottmann, scheint ihm in gleicher Tendenz zu folgen.

Allgemeinen sagt: „sie vereint in jeder Hinsicht Alles, was den poetischen Charakter einer Landschaft begünstigen und erhöhen kann. Himmel und Erde und Meer sind hier schöner; die Formen der leblosen und belebten Natur edler und gefälliger; der Pflanzenwuchs üppiger und lebhafter, die Töne wärmer und harmonischer, Bauart und Tracht geschmackvoller und malerischer, als in andern, besonders nördlichen Ländern. — Die italienische Natur ist durch sich selbst, ohne die verschönernde Nachhülfe der Kunst, durch ihren edleren Charakter, durch ihre höhere Anmuth fähig, das Gemüth sentimental zu stimmen. — Daher auch Abbildungen von Gegenden aus Italien und Griechenland, die im Wesentlichen Einen Charakter haben, bei allen Nationen so großen Beifall finden." — Wer sollte nicht die Wahrheit dieser Worte empfinden, wenn er durch die Arkaden lustwandelt? Ganz besonders haben uns angesprochen: Florenz (**III.**), Perugia (**IV.**), Lago di Nemi (**X.**), Terracina (**XIII.**), Lago d'Averno (**XIV.**), Palermo (**XVII**), Selinunt (**XVIII.**), der Aetna (**XXII.**), die Cyclopenfelsen (**XXIII.**), Scylla und Charybdis (**XXVII.**), u. a. m.

Die malerische Einfassung der landschaftlichen Fresken ist im Pompejanischen Geschmacke ausgeführt. Die Decken scheinen uns fast des Guten zu viel zu enthalten. Ein seit Jahren in München domicilirender Landschaftsmaler, Scheuchzer aus Zürich, hat die sämmtlichen Fresken von Rottmann recht gut copirt; eine hübsche Sammlung.

Nochmals bringen wir in Erinnerung, daß der in München weilende Kunstfreund trachten soll, Oelbilder von Rottmann einzusehen *); dann wird er seine Meisterschaft ganz erkennen. Endlich verweisen wir jedermann, der eine specielle Beschreibung

*) Vorzügliche Oelbilder von seiner Hand besitzen die HH. Geheime-Rath von Klenze und General von Heideck.

der einzelnen Arkaden-Bilder zu Rathe ziehen wollte, auf ein kleines Schriftchen: „Die neuen landschaftlichen Fresken unter den Arkaden von Adolph von Schaden, München 1832", — in welchem wenigstens die erste Hälfte dieses Cyclus ausführlich behandelt ist.

Das Kunstvereinslocal auf dem Bazar.

Es existirt in München seit dem Jahr 1823 ein Kunstverein, der zum Zwecke hat „Kenntniß und Liebe der Kunst unter seinen Mitgliedern zu verbreiten und durch seine Mittel förderlich auf den Betrieb derselben einzuwirken." Zu diesem Behuf findet eine fortdauernde Ausstellung der neuesten Kunstprodukte jener Mitglieder, welche zugleich ausübende Künstler sind, statt; eine den Mitteln der Gesellschaft angemessene Anzahl dieser Kunstsachen wird angekauft und jährlich unter die Mitglieder durch das Loos vertheilt; jedes derselben erhält auch jährlich als Vereinsgeschenk einen guten Kupferstich oder Steindruck, welche der Ausschuß verfertigen läßt. Als ordentliches Mitglied kann jeder Künstler oder Kunstfreund im In- oder Auslande in den Verein treten: als außerordentliche Mitglieder werden aufgenommen — Damen und Studirende. Jedes Mitglied zahlt jährlich 1 Louisd'or. Dieser Verein, obgleich bei seiner Geburt schwach an Kräften und gering an Zahl der Mitglieder, ist durch den königlichen Schutz, durch die vortreffliche Leitung und die Thätigkeit seiner Stifter und Mitglieder so sehr in Flor gekommen, daß er jetzt alle andern Kunstvereine Deutschlands überstrahlt. Bereits zählt er 2400 Mitglieder und verfügt jährlich über eine Summe von mehr als 20,000 fl. für reine Kunstzwecke. Zur Ausstellung der Gemälde, welche von den Mitgliedern des Vereins (den ausübenden Künstlern) von nahe und ferne eingeschickt werden, hat derselbe im Bazargebäude (am Ende der landschaftlichen Arkaden) ein Local gemiethet, in welchen man in der Regel Landschaften, Genrebilder, und mitunter auch historische Gemälde trifft, so daß man sich mit dem Geiste, der Tendenz und

den Kräften manches lebenden Künstlers vertraut machen kann. Die Einsendungen von Kunstsachen sind so stark, daß in der Regel jede neue Woche neue Bilder bringt. Der Eintritt in das Vereinslocale hält nicht schwer; man wendet sich hiefür an eines der vielen in München selbst wohnenden Vereinsglieder. Wer ganz fremd wäre, so daß er nicht einen einzigen Menschen daselbst kennte, könnte sich gewiß durch seinen Wirth eine Eintrittskarte verschaffen. Wir rathen jedem Fremden, diese permanente Ausstellung, welche, wie gesagt, jede Woche die Gegenstände wechselt, ja zu besuchen.

Die Leuchtenbergische Gallerie. *)

Hier müssen wir, wie in den Gemächern der Residenz, bedauern, daß eine ungestörte Betrachtung dieser Gallerie ganz unmöglich ist. In frühern Jahren, wo dieselbe zweimal wöchentlich in den Vormittagsstunden dem Publikum offen stand, konnte man es zuweilen treffen, daß nur eine geringe Zahl von Besuchenden anwesend war und daß man dann die größtentheils vorzüglichen Bilder genießen konnte: jetzt aber, wo die Gallerie nur noch jeden Donnerstag Vormittags von 10 — 12 Uhr offen ist, findet sich regelmäßig eine solche Masse von Leuten ein, daß man vor dem Gedränge die Bilder durchaus nicht mehr nach Wunsch betrachten kann, nicht selten von einem Knäuel vorwärts Strebender unwillkührlich mit fortgeschoben und vor ein anderes Bild gestellt wird, als man betrachten wollte. Aus diesem Grunde werden wir uns daher auch nicht in eine so detaillirte Beschreibung dieser Sammlung einlassen wie bei der königlichen Gallerie, sondern bloß auf einige Bilder speciell aufmerksam machen, den Lesern überlassend, ob sie sich mittelst des Katalogs, der in dem Locale selbst zu haben ist, noch näher orientiren wollen.

*) Eine, die Herzogl. Leuchtenbergische Familie betreffende genealogische Notiz siehe auf p. 228, wo des Grabmals von Herzog Eugen Erwähnung geschieht.

Die Gallerie besteht aus 2 ganz von oben bis unten mit Bildern überhängten Sälen. Der erste, kleinere, enthält meistens Genrebilder, der 2te, große, viel Werthvolles aus der italienischen, *) spanischen und niederländischen Schule nebst andern Stücken.

Im ersten Saale, der die neueren Bilder enthält, springt sofort in die Augen das mit Kraft, Feinheit und Kunst von Hofmaler Stieler in Lebensgröße und ganzer Figur gemalte Portrait des Prinzen Eugen, Herzogs von Leuchtenberg. Wie in den königlichen Bildnissen auf der Pinakothek (siehe pag. 18), so hat der Künstler auch in diesem Werke seine Meisterschaft beurkundet. In der äußerlich schönen Gesichtsbildung des Herzogs hat er entschieden den Charakter der Humanität ausgedrückt und die feinen Züge mit energischem Pinsel begleitet. Die einzelnen Bestandtheile, Augen, Nase, Mund, Kinn u. s. w. sind rund, klar und fleißig behandelt. Die ganze Darstellung ist sehr einfach und doch effektvoll. Den praktischen und ästhetischen Sinn Stielers erkennen wir auch darin, daß er den unmalerischen modernen Uniformenschnitt klug unter dem Mantel verbirgt und dagegen in diesem letztern einen großartigen, schönen Faltenwurf entwickelt, ohne dabei die Formen des Körpers zu verwischen. **)

---

*) Wir bedienen uns absichtlich in dieser Schrift mehrmals nur des generellen Namens „italienische Schule", und vermeiden jede feinere specielle Distinktion der Italienischen Meister nach der Veronesischen, Modenesischen, Bolognesischen, Florentinischen, Sienesischen, Römischen, Lombardisch-Venetianischen Schule ꝛc. Kunstkenner wissen schon, ohne daß wir sie darauf aufmerksam machen, daß z. B. Correggio der Schule von Modena, Guido Reni jener von Bolognia, Andreas del Sarto der Florentinischen, Raphael der Römischen — auch der Schule von Perugia — angehört. Den Laien dürften diese Unterscheidungen nur verwirren.

**) Da wir es gerade mit dem Haupt der Münchner-Portraitmaler zu thun haben, so können wir nicht umhin, auch eines

Sodann finden wir hier mehrere kleinere Bilder (No. 10, 14, 35, 42, 46) des, als Pferdemaler bekannten und geschätzten Obersten v. Heydeck (geb. in Lothringen 1788); große Gewandtheit und Kenntniß der Pferdeanatomie scheint er uns namentlich in dem Gefecht französischer Cuirassiere bewiesen zu haben.

Ein Maler im Gefängnisse unter mehreren Gefangenen entwirft auf die Mauer das Bild der heil. Jungfrau (No. 38), von Granet (einem neuern Franzosen). Dieses Genrebild zeichnet sich durch schöne Anordnung des Ganzen, den Ausdruck im Einzelnen, namentlich die verschiedene Stimmung der Gefangenen, und durch geschickte Beleuchtung vortheilhaft aus. Die Hauptgruppe hat der Künstler in die Mitte des Bildes gesetzt; er selbst ist die wichtigste handelnde Person, welche die Aufmerksamkeit der Gefangenen zu fesseln weiß, eine Andeutung, daß die Kunst selbst auf rohe Naturen ihre Wirkung auszuüben vermöge. In den zerstreuten Einzelnfiguren liegt ebenfalls viel Phantasie und Wahrheit. Zerknirscht sehen wir einen der Verbrecher (mit verbundenem Kopf) am Boden ausgestreckt, die Augen starr auf sein Todesurtheil heften; er bemerkt nicht, was um ihn vorgeht; der Kerkermeister dagegen schaut in gravitätischer Ruhe, die Hände auf dem Rücken, dem Künstler zu, ohne indessen seine Geschicklichkeit zu bewundern,

---

ausgezeichneten Gliedes dieser Branche zu erwähnen; wir meinen unsern Landsmann Hitz aus Zürich. Er hat zwar die Technik der Oelmalerei ganz aus seinem Innersten herausgeschöpft und hält sich in seinen Portraiten streng an das Colorit der Natur, daher er so selbstständig als wahr malt. Dabei glauben wir aber schon bemerkt zu haben, daß er Stielern in der Anordnung u. dergl. manches abzugewinnen wußte. Hitz hat für einen schweizerischen Kunstfreund unlängst das Portrait von Cornelius gemalt und sich damit (es war im Kunstverein ausgestellt) allgemeinen Beifall erworben. Cornelius würde auch gewiß einem mittelmäßigen Künstler nicht gesessen haben.

oder überhaupt etwas zu denken. Charakteristisch endlich ist der knieende Gefangene. So eben noch mit den Karten beschäftigt, wirft er dieselben weg, als er das Bild der Madonna entstehen sieht, und betet es an, natürlich, um nach schnell abgeleiertem **Pater noster** wieder zu den Karten zu greifen. Damit glauben solche Menschen ihre religiöse Pflicht gethan zu haben. Es ist dieß die gefährliche bloß materielle Religion niedriger Seelen.

Ferner sind in diesem Saale einige vortreffliche kleinere Bilder von dem berühmten Schlachtenmaler Peter Heß in München (geb. zu Düsseldorf 1792); besonders zeichnen sich durch wahrhafte, dem Motiv des Bildes entsprechende Bewegungen die Kosacken aus (No. 41), welche, hinter einem Gehölze versteckt, sich zu einem Ueberfalle auf französische Vorposten anschicken. Einer der Kosacken ist vom Pferde gestiegen und lauert auf den Knieen mit vorgebogenem Leibe, ob der günstige Augenblick zum Angriffe da sei; auch die andern bücken sich, um nicht beobachtet zu werden, und einer von ihnen prüft noch seine Pistole, ob sie zuverlässig sei. Leben und Handlung durchweht das ganze Tableau. Peter Heß, ein sehr produktiver Künstler, hat sich durch große Schlachtengemälde einen bedeutenden Ruf erworben und darf in diesem Fache der deutsche Horace Vernet genannt werden.

Die zwei übrigen Bilder von demselben Künstler stellen dar: das eine einen Bivouak von Polacken (No. 43.), das andere eine sehr anmuthige und romantische Landschaft, das Dorf Partenkirchen mit der Aussicht auf den Berg Zugspitz (No. 79). Dorfmädchen sind am Brunnen mit Waschen beschäftigt. Der landschaftliche Theil ist hier die Hauptsache, die Figuren dienen nur als Staffage.

Man sieht aus diesem, wenn auch kleinen Gemälde, wie sehr der Maler die Landschaft in seiner Gewalt hat. Freilich muß jeder Landschlachtenmaler dieses Gebiet vollkommen so gut kennen, als der Seeschlachtenmaler das Meer. Jener braucht Berge, An-

höhen, Ebenen und Schluchten, dieser die ruhige oder bewegte See zum Schauplatz seiner Darstellung.

Mehrere Bataillenstücke von Albrecht Adam (geb. zu Nördlingen 1786) gehören zu den gelungenen Erzeugnissen dieses Genre. Wir geben ihren Inhalt kurz an: zwei französische Cuirassiers retten einen französischen Jägeroffizier, im Hintergrund ein Dorf in Flammen (No. 33); eine Charge französischer Reiterei (No. 61); eine französische Batterie wird gegen den Angriff österreichischer Husaren vertheidigt (No. 68); Vorposten der reitenden französischen Artillerie bei einem Feuer (No. 72); Schlacht an der Moskowa: der General Collincourt stürzt sich auf eine feindliche Batterie und wird in dem Augenblicke der Bestürmung getödtet (No. 78).

Der geblendete Belisar trägt seinen todten Führer auf dem Arme (No. 67) von Franz Gerard, einem der ersten neueren französischen Künstler, der im Jahre 1838 in Paris starb. Geschichtlich ist nur so viel wahr, daß Belisar, der siegreiche Feldherr unter Kaiser Justinian, lange in der verdienten Gunst des letztern stand, dann aber als Opfer der Intrigue fiel und in die Verbannung ziehen mußte. Die Poesie malte diesen Gegenstand zu einem völligen Drama aus; Belisar'n werden die Augen ausgestochen, er irrt eine Zeitlang im Exil bedrängt umher, kommt nachher wieder zu Ehren und stirbt. Nach einem französischen Drama wird sogar sein Führer, ein Knabe, seine wichtige Stütze, durch den Biß einer Schlange getödtet, er selbst trägt den Todten fort und es bleibt ihm nichts als der Bettelstab übrig. In dieser bejammernswerthen Lage stellt Gerard den einst so mächtigen Feldherrn, den Schrecken der Feinde, dar. Die Figur Belisars mit dem todten Knaben bilden unstreitig eine imponirende, den Geist des Künstlers beurkundende Gruppe, welche sich, beiläufig gesagt, in der Plastik, von sicherem Meißel ausgeführt, vorzüglich schön darstellen müßte. Der Effekt dieser Composition wird noch erhöht durch die keineswegs alltägliche vielmehr originelle streifar-

tige Beleuchtung. Aber gewisse Stellen im Fleische wie im Gewand sind etwas manirirt d. h. gekünstelt, nicht einfach und frei von Schwulst und Ziererei. Andere Partieen dagegen sprechen für das malerische Talent des Meisters, gerade der Kopf von Belisar, kräftig im Ausdruck, wie in der technischen Behandlung. Will man Gerard richtig beurtheilen, so muß man seine Werke in Paris sehen: Amor und Psyche *), Einzug Heinrichs IV. in Paris, Napoleon nach der Schlacht bei Austerlitz u. s. w., aus welchen hervorgeht, daß er ein der Begeisterung fähiger Künstler war. Dann existiren von Gerard eine große Anzahl sehr gelungener Portraits. Man erzählt von ihm folgende Anekdote, welche wir freilich nicht verbürgen können, welche aber in Paris so allgemein von Mund zu Mund ging, daß man daraus jedenfalls auf den Kredit, den Gerard dort genoß, schließen kann. Er soll früher für ein Portrait in Lebensgröße (wohl ganze Figur) 15,000 Franken gefordert, dennoch einst Napoleon seine Noth geklagt haben, daß er nicht Zeit finden könne, alle Bestellungen zu befriedigen. Des Kaisers Rath sei dahin gegangen, daß er den Preis auf 24,000 Franken erhöhen müsse, was er befolgt habe, ohne jedoch den Zweck nach verminderten Bestellungen und größerer Muße zu erreichen. So viel ist gewiß, daß er sich ein bedeutendes Vermögen erworben hatte. Gerard gehörte endlich zu jenen seltenen und wahrhaft großen Geistern, die ihren Pinsel niederlegten, als er ihnen nicht mehr seinen vollständigen Dienst gewähren wollte, und der darum bis an sein Lebensende als Künstler in hohen Ehren stand und seinen Ruf behielt, sich nicht selbst, wie so mancher andere, überlebte. Dazu gehö-

*) Psyche ist sitzend dargestellt, die Hände kreuzweis über die Brust gelegt, die Augen erstaunt emporrichtend; über ihr schwebt ein Schmetterling (antikes Symbol der Seele, Psyche); Amor, nicht der Amor als Kind, sondern der griechische Eros als Jüngling, küßt sie auf die Stirne.

ren freilich günstige ökonomische Verhältnisse, aber auch in hohem Grade Selbsterkenntniß und Selbstüberwindung.

Wir machen auch auf eine gefühlvolle Composition des Historienmalers Heinrich Heß, (geb. zu Düsseldorf 1798) Professor in München *) aufmerksam: Glaube, Liebe und Hoffnung (klein Format, No. 75). Unter dem schützenden Dache der Eiche, dem Sinnbild erhabener Größe (bei den alten Deutschen war die Eiche heilig gehalten), sitzen diese drei allegorischen Gestalten beisammen, jede ihre innern Gefühle verrathend, jede mit den ihr zustehenden Attributen angethan. Die gleiche Allegorie ist von den Künstlern schon oft zum Gegenstande ihres Studiums gemacht worden, auch von Raphael in den Logen des Vatikans. Er bildet die Liebe wie sie an jeder Brust ein Kind nährt und giebt ihr noch zwei Kinder zur Seite; die Hoffnung (auch weibliche Figur) steht in einer Nische, Hände und Blick gen Himmel gerichtet; der Glaube (ebensfalls weiblich) hält in der rechten Hand einen Kelch mit der Hostie, in der Linken ein Kreuz, zu den Füßen ein arabesker Genius mit zwei brennenden Fackeln, zur Seite zwei Weihkessel, unterhalb zwei Leyern, muthmaßlich als altes Sinnbild christlicher Eintracht (Zusammenklang). **)

Bauern rauchen Taback unter einer Laube bei einer Dorfhütte, in der Nähe ein Weib, einen Krug haltend (No. 127), von Adrian van Ostade (geb. zu Lübeck 1610, † 1685), eine natürliche und charakteristische Darstellung, wie wir sie bei den bessern Niederländern zu treffen pflegen.

Im zweiten Saale, ältere Schulen.

An der Wand gegen Norden (Eingang rechts) heben wir folgende Bilder heraus:

---

*) Große Werke dieses Meisters haben wir in der Allerheiligen-Kapelle pag. 182 gesehen.

**) Menzel Kunstsinnbilder.

Eine Composition von Guido Reni (geb. zu Bologna 1575, † 1642 siehe p. 54), Amor, am Ufer des Meeres sitzend, seinen Bogen in der Linken haltend (No. 9), sehr weich und zart gemalt, die Schatten durchsichtig und wahr dargestellt, die Zeichnung fernhaft.

Der heil. Sebastian, an einen Baum gebunden, halbe Figur (No. 12) von Domenichino, (geb. zu Bologna 1581, † 1641), ein Bild voll Effekt, von warmem Kolorit, schöner breiter Behandlung und scharfer Zeichnung.

Das Bildniß der Laura, der Geliebten des Petrarka, von Bronzino (geb. zu Toskana 1501, † 1570), lebensgroß, Kniestück (Nr. 17), scheint uns mehr seiner historischen, als künstlerischen Bedeutung wegen Aufmerksamkeit zu verdienen. Die Malerei ist ziemlich kalt und trocken, interessant dagegen diese markirte Physiognomie; etwas Hohes, Ungewöhnliches, sehr Ernstes spricht sich darin aus: die Klasse von gewöhnlichen Liebesrittern wird es nicht begreifen, wie man sich in ein so wenig mädchenhaftes Wesen habe verlieben können. Der Dichter aber, den der Geist mehr, als das Fleisch anzog, hatte doch wohl nicht so übel gewählt.

Der Henker übergiebt der Herodias das Haupt des heiligen Johannes des Täufers von Giorgione (geb. zu Castelfranco 1477, † 1511, siehe p. 51), Kniestück, lebensgroß (No. 38). Die Haltung, der Ausdruck eisiger Kälte in dem Kopfe der Herodias furchtbar getreu.

Lebensgroßes Brustbild eines Kardinals*) (No. 39) von Raphael (geb. zu Urbino 1483, † 1520, siehe pag. 57 u. 63 u. s. w.). Ein vortreffliches Portrait, in welchem Charakter,

*) Sollte dieses Portrait nicht vielleicht den Freund und Gönner Raphaels, den kunstsinnigen Kardinal Bembo, darstellen?

schöne und natürliche Färbung, vollendete Modellirung und großartige Zeichnung, wie in allen Bildern Raphaels sich in ausgezeichnetem Grade vereinigt finden. Welch' feste Züge, wie klar und durchsichtig, wie fein und keck die Behandlung in der Physiognomie, im Bart, im Gewand: alles mit anscheinend geringer Arbeit erschaffen, so daß vielleicht mancher sich vorstellt, er könnte dieß auch so zu wege bringen. Wenn er aber das Portrait copiren müßte, so würde er stark dabei schwitzen und sich vergeblich abmühen, das Original zu erreichen. Dem Laien können wir dies freilich nicht genug verständlich und glaublich machen. Solch' Raphaelisches Colorit läßt sich mit theoretischen Erläuterungen nicht substanziell zerlegen, seine Schönheit sich nicht in Worte auflösen; die letztere muß empfunden werden. Sogar von Raphael abgesehen gehört das Kolorit überhaupt zu den Theilen der Kunst, welche ihrer Natur nach auch bei dem Künstler selbst mehr Sache des Gefühls und der Beobachtungsgabe, als Produkt technischer Regeln sind. Wie Keiner ohne Einbildungsvermögen ein guter Componist, so kann auch Keiner ohne feines Farbengefühl ein guter Maler werden. Unser Kardinal aber ist ein Produkt der feinsten Farbenempfindung.

Die Wand gegen Osten (links beim Eingang).

Die heilige Jungfrau, das Jesuskind in ihren Armen haltend, (No. 49) von Salvi, genannt Sassoferato, (geb. zu Sassoferato im Herzogthum Urbino 1605, † 1685) ganz in dem zarten und doch eindringlichen Vortrag dieses Künstlers (siehe p. 94.) ausgeführt, von tiefem Gehalt und großer Anmuth; edel besonders Maria's Züge, Carnation, Zeichnung, Draperie meisterhaft.

Die heil. Jungfrau mit dem Kinde, welches eine Nelke — nach der sogenannten morgenländischen Blumensprache das Sinnbild der Würze des Lebens — in der rechten Hand hält (No. 61), von Luini (geb. im Mailändischen 1460, † 1530, siehe p. 63

u. 64). Der Ausdruck in Maria's Physiognomie scheint uns besonders anziehend; es sprechen sich darin Ruhe, Güte und Liebe aus. Sodann verleihen ungemeine Einfachheit und Klarheit, gepaart mit Kraft und Präzision, der ganzen Gestalt der Mutter nicht nur etwas Anmuthiges, sondern zugleich etwas Imponirendes.

Brustbild eines Mannes von Andrea del Sarto (geb. im Florentinischen 1488, † 1530, siehe pag. 57 u. 58); der Mann trägt einen Bart, eine Mütze und ein schwarzes Kleid (No. 64); ein charakteristischer und keck behandelter Kopf.

Ein Seehafen, von der untergehenden Sonne beleuchtet (No. 66), Soldaten sitzen unter Ruinen von Salvator Rosa (geb. unweit Neapel 1615, † 1673, siehe pag. 95); Beleuchtung und Composition originell, Vorder- und Mittelgrund vortrefflich zusammengearbeitet.

Die Aufnahme Mariä in den Himmel (No. 74) mit Chören der Engel von Guido Reni. In der Maria liegt jener erhabene, von allem Irdischen losgetrennte Geist, den wir in dem großen Bilde Guido's auf der königlichen Gallerie (Himmelfahrt Mariä siehe p. 54 — 56) bewunderten.

Die heil. Jungfrau von Francia (geb. zu Bologna 1450, † 1517 siehe p. 61); sie hält das stehende Jesuskind mit ihren Händen, zur Seite die heil. Barbara und der heil. Dominikus (Kniestück, kleine Lebensgröße No. 77); ein Bild, welches ganz den milden und tiefen Geist dieses Künstlers athmet. Mit plastischer Bestimmtheit treten die sämmtlichen Figuren aus dem Gemälde heraus, und die Köpfe sind bleibende Originale, wie wir sie selbst bei den alten guten Künstlern nicht immer in solcher Bedeutsamkeit finden. Als technische Schönheiten heben wir noch speciell heraus den Kopf des heil. Dominikus, den Körper des Jesusknaben, die Hände der Mutter und die Draperie, welch' letztere ganz dem reinen, großen Styl angehört.

Diana mit ihren Nymphen im Bade (kleines Bild No. 83) von Titian (geb. zu Cadore 1477, † 1576, siehe p. 49), die Figuren schlank, schön und lebendig, die Färbung in den Fleischpartieen rein und zart.

Ein gutes Portrait aus der Schule der drei Carracci (siehe p. 51) ist der junge Mann in schwarzer Kleidung, der an einem Tische schreibt, scharf in Zeichnung und Modellirung (lebensgroß No. 91).

Die Wand gegen Süden, der Thüre gegenüber.

Wir haben in der Pinakothek den Spanier Murillo (geb. zu Sevilla 1618, † 1682, siehe pag. 45 — 47) als Genremaler kennen gelernt; hier treffen wir zwei biblische Gegenstände von seiner Hand. Das erste ist der Knabe Jesus als Hirte mit drei Schafen, von denen er das eine hält (No. 94), ein ansprechendes, mit der, diesem Maler zu Gebote stehenden Kunstfertigkeit vollendetes Bild. Die Physiognomie des kleinen Hirten deutet auf seinen höhern Charakter. Der allegorische Sinn der Composition kann ein doppelter sein: es liegt darin sowohl die Darstellung, daß Christus als guter Hirt das verlorne Schaf (Anspielung auf den verlornen Sohn) zur Herde zurückbringt, als auch die Andeutung, wie Christus als größerer Hirte von ganzen Völkerschaften angesehen werde. In den ersten Zeiten der christlichen Malerei erscheint Jesus sehr häufig als Hirte abgebildet.

Das 2te biblische Bild von Murillo (auf gleicher Wand) stellt Maria mit dem Jesuskind auf ihrem Schooße dar (lebensgroß, Kniestück No. 98). Anmuth und Herzenseinfalt spiegeln sich im Ausdruck der Maria ab. Die Behandlung des Ganzen ist sicher und originell.

Bildniß eines schwarz gekleideten Mannes mit weißem Halskragen (No. 97), die Hand auf der Brust von Velasquez (geb. zu Sevilla 1594, † 1660). Wie keck und frisch auch die Farben aufgetragen und verarbeitet sind, immer gefällt uns doch

unter den Bildern dieses Künstlers in München am besten das Portrait des Kardinals Rospigliosi, das wir auf der Pinakothek (p. 47) gesehen haben.

Das Kind Jesu sitzt auf einem rothsammtenen Kissen, lebensgroß (No. 105) von Peter Paul Rubens (geb. zu Cöln 1577, † 1640), eine liebliche Composition, das Köpfchen recht zart und bestechend, der Leib rund und weich und warm. Obgleich Rubens zu Cöln geboren wurde, so ist doch Antwerpen der Ort seiner Wirksamkeit. Dort gründete er eine neue niederländische Schule und arbeitete seine wichtigsten Gemälde aus. Dort liegt auch in der Pfarrkirche von St. Jakob seine irdische Hülle.

Brustbild eines schwarz gekleideten Mannes mit einem weißen Spitzkragen, die Hand auf der Brust (No. 117), von Anton van Dyck (geb. zu Antwerpen 1599, † 1641). Ein vortreffliches Portrait, der Kopf tritt wie lebendig aus dem Grunde heraus, die scharfen Augen, der warme Mund, der luftige und kecke Schnurrbart und Knebelbart, sind ganz Natur. Der Localton und die Modellirung sind für einen Mann fast nur zu schön und weich; auch die Hand ist so zart, als gehörte sie einer Dame an. Dieses Bild durch die hohle Hand auf Distanz betrachtet, erscheint fast als lebendiges Wesen.

Ein Mann mit einer Frau in einer Speisekammer (No. 138) von Hans Holbein dem jüngern (geb. zu Augsburg 1498, † 1554, die meiste Zeit lebte und arbeitete er in Basel und London); der Alte und der Kopf der Frau, wie auch alle Nebensachen und Einzelnheiten sind sehr kräftig, schön und naturgemäß behandelt, aber schade, dem Bilde fehlt fester Zusammenhang und tüchtige Haltung.

Ein Wildprethändler und eine Magd in einem Gewölbe (No. 142) von Wilhelm van Mieris (geb. zu Leyden 1662, † 1747, siehe pag. 83); außerordentlich fleißig, klar und fein gemalt.

Portrait von Rembrandt (geb. unweit Leyden 1606, † 1670, siehe p. 34), von ihm selbst (No. 151), in schwarzer

Mütze und Kleidung und doppelter mit Edelsteinen besetzter Halskette, ein sehr körniges und charakteristisches Bild.

Die Wand gegen Westen.

Eine Rauch- und Trinkgesellschaft in einer holländischen Bauernstube (No. 152) von Heinrich Rockes genannt Zorg, (geb. zu Rotterdam 1621, † 1682). Dieser Künstler arbeitet im Genre von David Teniers, dessen Schüler er war.

Unter den Statuen und übrigen Bildhauerarbeiten, die in der Mitte dieses **II.** Saales aufgestellt sind, scheinen uns die drei Grazien (lebensgroß) von Canova das merkwürdigste Kunstwerk zu sein. In diesen Figuren liegt wirklich Grazie und Schönheit, und die Köpfe, wie die schlanken und zarten Leiber und Glieder sind mit einer Zierlichkeit ausgeschnitten und modellirt, daß der Effekt des Weichen und Zarten unmöglich höher gesteigert werden könnte. Diese Gruppe, wie jene Statuen von Canova, die wir in der Glyptothek (p. 132) gesehen haben, zeigt, wie sehr Canova's Bestreben auf den Ausdruck materiellen Reizes gerichtet war, zu welchem Behufe er den Marmor polirte, glättete und beitzte, bis er wirklich oft weicher aussah, als das natürliche Fleisch. Dieß tadelt Fernow (in seinem Werke über Canova) und erklärt, nur der Liebhaber, nicht der Kenner, werde durch solche Mittel bestochen. „Der Kenner, sagt er, will in der Betrachtung eines Bildwerks sein Gemüth durch die Schönheit der Form, durch die Wahrheit und Anmuth des Ausdrucks beleben und erfreuen; der Liebhaber will seinen Sinn an Reizen weiden und in Entzücken zerschmelzen." Demnach wäre Canova der Bildhauer der Liebhaber; eine Behauptung, die sich auch wirklich in der Erfahrung bewährt hat.

Eine jedenfalls beachtenswerthe Statue ist die büßende Magdalena mit dem Kreuz, knieend, ebenfalls von Canova. Unter den vielen Bildern der christlichen Mythologie ist die hl. Magdalena eine der häufig wiederkehrenden Erscheinungen. Doch wird sie von den Künstlern verschieden aufgefaßt: die einen stellen sie dar als ein in Buß-

und Kasteiung abgehärmtes Wesen, an welchem man keine Spuren mehr, weder der Schönheit noch der ehemaligen Leichtfertigkeit findet; andere bilden sie als ein, von Sinnlichkeit als ihrem Grundcharakter einst ganz influenzirtes, jetzt noch schönes Weib, das aber die frühere Richtung im Ernste bereut und sich — jedoch nicht ohne Kampf — von sinnlichen Gelüsten losmacht und zu Christi Vorbild und Lehre, als dem Talisman gegen erneuerte Anfechtungen, ihre Zuflucht nimmt. Die letztere Auffassung entspricht offenbar den idealen und malerischen Anforderungen weit mehr, als jene erstere. Denn ein abgelebtes Geschöpf hat gut fromm werden, die Versuchungen hören von selbst auf; den Lockungen wirklicher Schönheit aber widerstehen, das ist wahre Tugend. Diese Auffassung der Magdalena gehört übrigens zu den schweren Aufgaben der Kunst und häufig mißlingt sie, so daß manche schöne Büßende unter den Händen des Malers, ohne daß er es merkt, eine nicht über ihre alte Sünde, sondern über ihre neue Tugend seufzende, schmachtende Heilige wird. (Etwas dergleichen fanden wir bei Dolce p. 50.) Canova scheint uns den wahren Magdalenentypus auch nicht ganz festgehalten zu haben, doch zählen wir seine Statue zu den bessern Idealen. In technischer Beziehung ist auch hier Alles mit der größten Pünktlichkeit und Feinheit ausgearbeitet und gefeilt. — Mit Bezug auf die knieende Stellung bemerken wir beiläufig, daß dieselbe von den ältesten Zeiten her das Zeichen der Anbetung, Buße und Unterwürfigkeit gewesen ist.

Außer den von uns speciell herausgehobenen Gegenständen dieser Gallerie findet sich noch eine ziemliche Zahl recht werthvoller Bilder, namentlich auch viele gefällige, ansprechende kleinere Gemälde: daher man von Dilettanten nicht selten die Aeußerung hört, diese Gallerie gefalle ihnen so gut, als die königliche, es sei eine so vortreffliche Auswahl. Allein wie sehr wir auch der Leuchtenbergischen Sammlung Gerechtigkeit widerfahren lassen, sie hält doch weder in Bezug auf Vollständigkeit der Schulen, noch der Zahl

der einzelnen klassischen Gemälde eine Vergleichung mit der Pinakothek aus. Aber immerhin wäre es wünschbar, daß auch diese kleinere Gallerie öfter dem Publikum geöffnet würde. Mit diesem Wunsche schließen wir.

Gallerie zu Schleißheim.

Von diesem königlichen Schlosse haben wir in der Einleitung kurz gesprochen. Wichtiger als sein Aeußeres und seine Umgebung ist die dort aufbewahrte Gemäldesammlung. Wenn auch nicht ausschließlich, wie das Palais Louxembourg in Paris, für Arbeiten der Neueren und lebender Künstler bestimmt, enthält die Gallerie Schleißheim doch viele Werke, welche dieser Rubrik angehören. Die besten Bilder früherer Perioden sind nach der Pinakothek gebracht worden.

Der Galleriediener in Schleißheim führt den Besuchenden zuerst in die Säle der Neueren. Im ersten treffen wir eine Reihe von Prospekten Münchens, wie es war, ehe alle Neubauten entstanden, von dem als Architekturmaler rühmlichst bekannten Dom. Quaglio. — Dann zieht ein, durch Kupferdruck vervielfältigtes Bild, die Eröffnung eines Testaments von Wilkie, einem Engländer, unsere Blicke auf sich. Die Conception ist lebendig und die sämmtlichen Individuen der zahlreichen Familie des Erblassers verrathen ihre innern Bewegungen über den wunderbaren letzten Willen desselben. Täuschungen über Täuschungen! Richtige Zeichnung und vorzüglich fleißige und reine Malerei sind technische Vorzüge dieses Bildes. J. D. Passavant (Kunstreise durch England u. s. f.), der im J. 1832 die persönliche Bekanntschaft von Wilkie in London gemacht, sagt von ihm „er sei unter den Malern Englands derjenige, welcher in der Charakteristik der Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben dem berühmten Hogarth am nächsten komme.“ — Eine Norwegische Landschaft (großes Format) von Ezdorf ist sehr schön und ernst gehalten; die Felspartieen vor-

züglich treten sehr lebendig aus dem Grunde hervor. — Einige Arbeiten des frühern Gallerie-Direktors v. Manalich verdienen ebenfalls Aufmerksamkeit.

Im zweiten Saale ragt eine reiche und glänzend ausgeführte Composition vom Hofmaler Peter Heß über alle andern Bilder hervor, der Einzug des Königs Otto in Nauplia. Die Hauptpersonen sind Portraits, die Costümes national, die wogende Menge bringt in den regelrechten Festzug freie, lebendige Bewegung, die wohl ausgearbeitete Landschaft erhöht die Wirkung des Ganzen. — Schöne Landschaften des genialen Tiroler Koch (vor ein paar Jahren in Rom gestorben) und des nicht weniger berühmten Reinhard in Rom; spielende und tanzende Italiäner von Catel (auch in Rom); drei effektvolle Seelandschaften von Achenbach aus Düsseldorf; eine Winterlandschaft von dem Holländer Schelfhaut; das Innere einer Kirche von A. v. Bayer; die Campagna di Roma (bei der glühenden Mittagssonne ziehen Bauern mit ihren Heerden durch die Campagna) von Bürkel, dem Liebling der landschaftlichen Muse: — alle diese Bilder sind wahre Zierden einer Gemäldesammlung.

Im dritten Zimmer tritt uns sogleich Göthes Bildniß von Hofmaler Stieler entgegen. Wie sehr wir diesen Künstler als Portraitmaler schätzen, haben wir bei der Pinakothek und der Leuchtenb. Gallerie gezeigt. — Dann lernen wir den ausgezeichneten Architekten, den Erbauer der Glyptothek, Pinakothek u. s. f. von Klenze hier auch als Landschaftmaler kennen und müssen seiner vielseitigen Bildung unsere volle Achtung zollen. — Zwei Bilder von Overbek, dem großen Mitbegründer der neuern Kunst, der immer in Rom lebt, scheinen uns von bedeutendem Werthe zu sein. Das erste, eine Allegorie, Deutschland und Italien darstellend, ist gar sinnvoll ausgeführt. Die schwarze Italiänerin, etwas höher und stärker an Wuchs, nimmt recht freundlich die Hand der bescheidenen, blonden Deutschen und zieht sie an sich. Das andere Bild,

ein Portrait der Albaneserin Vittoria Caldoni, zeichnet sich, wie jenes, durch äußerste Zartheit in der Behandlung und einen feinen, tiefen Charakter aus.

Im vierten Saale sind besonders zu erwähnen einige Portraits von Kellerhofen und Dürk; einige sehr niedliche Genrebilder von Simonsen, z. B. der Matrose, der das Modell eines Schiffs verfertigt; von Hasencleber ein schmollendes junges Paar, Nachtstück; einige kleinere Landschaften von Hrn. Galleriedirektor von Dillis, von Dorner und Wagenbauer.

Im fünften Zimmer ist sehr bemerkenswerth eine große Landschaft von Dorner mit charakterischen vierfüßigen Geschöpfen von Wagenbauer.

Der sechste Saal schließt gleichsam den Kreis der königlichen Familie in sich; wir finden darin unter andern den König Ludwig, in jüngern Jahren von Angelika Kaufmann gemalt; er trägt das Hubertus-Ordenskleid; ganze Figur, stehend; das Portrait seiner Gemahlin, der Königin Therese, noch als Prinzessin von Altenburg, von dem verstorb. Direktor P. v. Langer; das Bildniß des Prinzen Karl (Bruders des Königs) zu Pferde, von Stieler.

Folgen die Säle der ältern Bilder; in dem ersten zeichnen sich einige große Thierstücke von Weeninx aus. — In einem andern langen Saale begegnen uns neben einer Masse unbedeutender Produkte, bessere Arbeiten von van Dyck, Fyt und Rubens, oder von Schülern derselben. Auch eine gute Composition: „Lasset die Kindlein zu mir kommen", von Cornelius Harlem, verdient nähere Betrachtung. — Weiterhin sehen wir ein ganzes Zimmer behängt mit Bildern der drei Breughel und der beiden Teniers. — In dem mit dem Hauptgebäude des Schlosses verbundenen Pavillon sind mehrere Säle den Niederländern gewidmet; wir heben davon heraus: vier Bilder von Joh. v. Kessel (einem Schüler von Dav. Teniers), die damals bekannten vier

Welttheile vorstellend, sehr originell und fleißig ausgeführt; die Landschaften von Everdingen; die Bildnisse von Marlborough und Eugen von Savoyen von van der Werff. Im letzten Kabinet treffen wir eine ganze Reihe biblischer Geschichten von Otto Venius, dem Lehrer von Rubens.

Wieder in das Erdgeschoß zurückkehrend und in die Schloßkapelle tretend, zieht unsre Blicke ein kolossales Bild von Tintoret auf sich, die Kreuzigung Christi. Der obere Theil desselben, vorzüglich die Figur Christi, ist sehr schön und effektvoll gemalt, der untere Theil leider verdorben. Ferner sehen wir in den untern Sälen Bilder aus der französischen Schule, namentlich von Mignard, Phil. de Champagne, den beiden Poussin, St. Ours und Vernet. Auch die italienische Schule ist hier in den Namen Titian, Veronese, Correggio u. s. w. repräsentirt. Die unzweifelhafteren und bessern Arbeiten dieser Meister sind jedoch in der Pinakothek zu finden. Speciell erwähnen wir einer vortrefflichen Studie von Domenichino (ein männlicher Kopf), ferner einer Copie nach Raphael von seinem berühmten Schüler Julio Romano, darstellend den Erzengel Michael, wie er den Satan besiegt.

Es folgt ein Saal mit Bildern aus der griechischen Schule (darunter eines aus dem 5ten oder 6ten Jahrhundert nach Chr.), welche nur kunsthistorisches Interesse darbieten und die gänzliche Armuth damaliger Kunst beurkunden.

Wir treten über zu den deutschen Veteranen, Mecheln, Wohlgemuth u. s. w. Die vorzüglichern Bilder dieser Schule haben wir bereits in der Pinakothek kennen gelernt; bemerkenswerth sind indessen auch hier ein paar Glasgemälde von Christ. Maurer, besonders Salomons Urtheil. — Dürers Bildniß, als Christus, von seinem Schüler Fischer, dürfte den einen Betrachtenden anziehen, den andern abstoßen. — In dem Cabinet, welches ausschließlich Künstlerportraits enthält, spricht das gemüthliche, heitere

Antlitz Chodowiecki's, von Graf gemalt, sehr an. — In dem letzten der vielen Säle und Zimmer, welche hier ziemlich schnell durchwandert werden müssen, und wo man bereits halb erschöpft in der letzten Hälfte derselben ankommt, treten wir vor ein großes Gemälde, die Helden Trojas, nach verlorner Schlacht ihre weiteren Pläne berathend, von Wagner (in Rom), Bildhauer und Secretair der Münchner-Akademie. Es ist im Styl der Davidschen Schule in Paris gemalt, körnig, fließend, gewandt, aber etwas kalt.

In diesem gleichen Saale sind (wahrscheinlich nur provisorisch) aufgestellt die Büsten von Cornelius, Schnorr, H. Heß, Peter Heß, Zimmermann, Schwanthaler, Koch, Ohlmüller, Klenze, Gärtner, Ziebland, v. Dillis, Stieler, Voigt u. a. m., ein Verein ausgezeichneter Männer, denen ohne Zweifel später ein besonderes Local angewiesen wird.

Damit hätten wir die Schleißheimer-Gallerie kursorisch und summarisch, wie es nicht anders möglich ist, durchlaufen. Den Neuern wünschten wir ein passendes Local in München selbst, und von den ältern Bildern möchten wir einzelne wenige in die Pinakothek versetzt sehen, denn in Schleißheim ist eine ungestörte, mit Muße vorzunehmende Betrachtung nicht wohl möglich.

Der Privatgallerien erwähnen wir nur insoferne, als wir das Publikum auf ihre Existenz aufmerksam machen, jedem überlassend, ob er sich Eintritt zu verschaffen suchen wolle. Es kann einem Privatmann nicht immer angenehm sein, in seinem Hause Besuche zu empfangen, und eine nähere Beschreibung der Sammlung könnte das Publikum verleiten, in diese Privathäuser hinzuströmen. Aber gewiß verdienen als gute Sammlungen genannt zu werden diejenige des Hrn. Staatsrath v. Kirschbaum, Geh. Rathes v. Klenze, der namentlich vortreffliche neuere Bilder besitzt; die Sammlung des Hrn. Kanonikus Speth und des Hrn. Inspectors Gündter.

Oeffentliche Denkmäler.

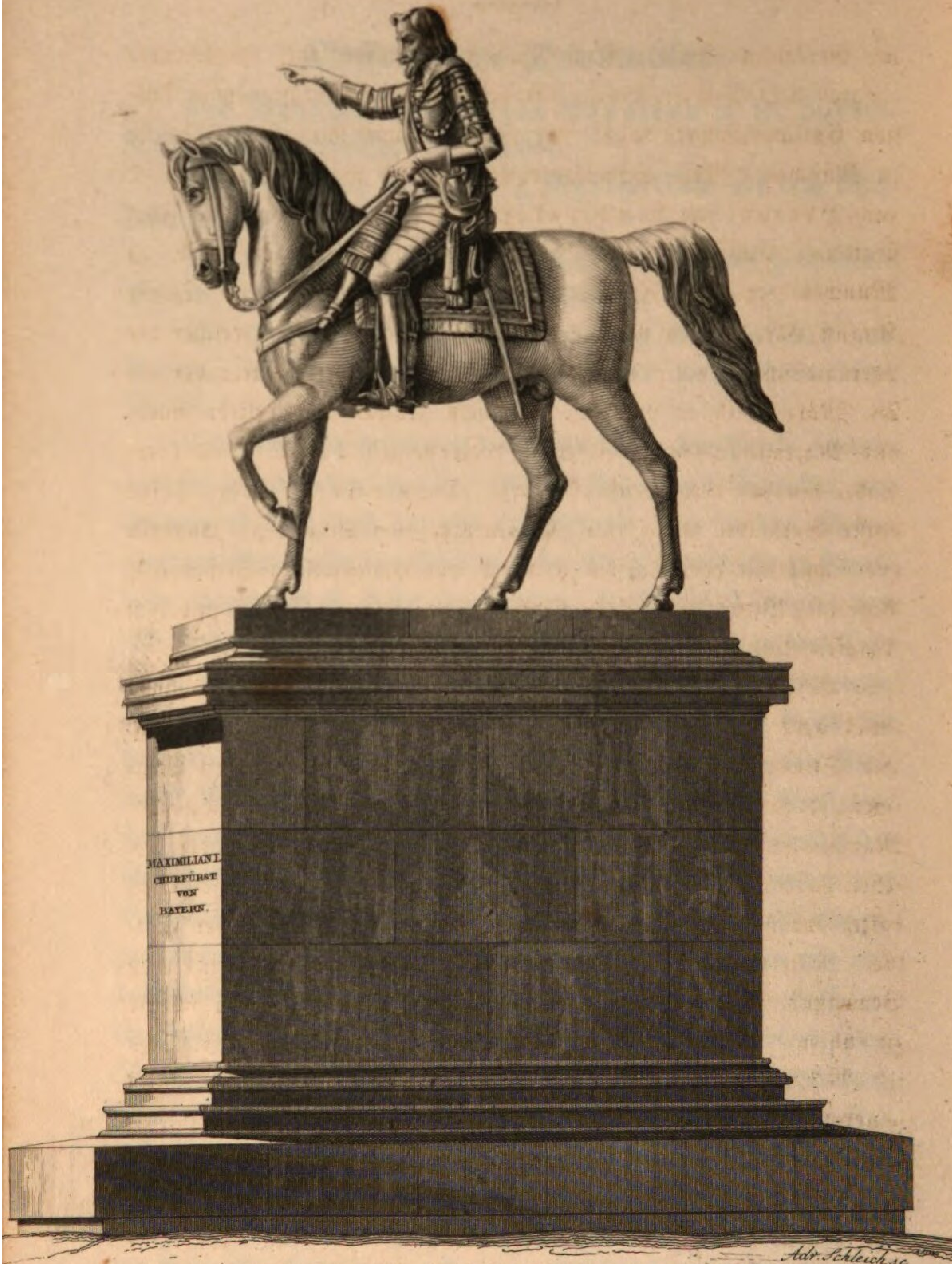
Das Grabmal von Eugen Napoleon in der Jesuitenkirche, von Thorwaldsen, in Marmor.

Die Erzstatue von König Maximilian auf dem Max-Josephs-Platz.

Der Obelisk zu Ehren der 30,000 in Rußland gebliebenen Bayern, 100′ hoch, auf dem Karolinenplatz.

Die Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian von Bayern, in Erz gegossen von Stiglmayer nach Thorwaldsens Modell.

Das erste und besonders das letzte dieser Kunstwerke scheinen uns am gelungensten zu sein. Eugen Napoleon's Charakter und Haltung ist edel; doch hat uns der Gedanke, der in dem Monument des Marschalls von Sachsen in der St. Thomaskirche zu Straßburg ausgedrückt ist, besser angesprochen: der Marschall schreitet dort mit Todesverachtung in seinen Sarg, als wollte er zu dem Tode sagen, meinen Leib kannst du mir rauben, meinen Ruhm nimmermehr. Zur historischen Erläuterung des Monuments von Eugen fügen wir Folgendes bei. Eugen (geboren 1780) war der Sohn von Alexander Vicomte de Beauharnois, der nachher unter der Guillotine starb und der Josephine Tascher de la Pagerie, welche späterhin die Gemahlin Napoleons, französische Kaiserin, dann aber wieder von Napoleon geschieden wurde. Dieser liebte den neuen Stiefsohn Eugen, zog ihn hervor, nahm ihn auf seinen italienischen Feldzügen mit und beförderte ihn zu den ersten militärischen Stellen, und erhob ihn im Jahre 1805 zum französischen Prinzen und zum Vicekönig von Italien. In der letztern Eigenschaft bewies er sich als gewandter Administrator, der die allgemeine Liebe und Achtung genoß. Napoleons meisten Kriegen, auch dem Feldzug nach Rußland wohnte Eugen persönlich bei, und entwickelte große Feldherrntalente. Mit dem Hause Bayern kam er dadurch in die nächste Verbindung, daß er die Prinzessin Augusta von Bayern, Tochter des vorigen Königs,



Adr. Schleich sc.

MONUMENT MAXIMILIANS I.
CHURFÜRSTEN V. BAYERN

Verlag der Jos. Lindauer'schen Buchhandlung in München.

zur Gemahlin erhielt. Nach Napoleons Sturze setzte der Wienercongreß dem Prinzen Eugen für die verlornen Dotationen in Italien Entschädigungen aus. Er lebte hierauf mit seiner Familie in München. Sein Schwiegervater ernannte ihn im Jahre 1817 zum Herzog von Leuchtenberg und übergab ihm das Fürstenthum Eichstädt unter bayerischer Hoheit. Eugen starb zu München den 21. Februar 1824. Er hinterließ zwei Söhne August Carl Eugen Napoleon (geb. 9. Dec. 1810), welcher die portugiesische Königin Donna Maria da Gloria heirathete, aber am 28. März 1835 in Lissabon, allgemein geachtet und beliebt, starb, und Maximilian Eugen Joseph Napoleon, geb. 2. Oct. 1817 (vermählt mit der Großfürstin Maria). Dann vier Töchter, Josephine (vermählt mit Oskar, Kronprinzen von Schweden), Eugenia (vermählt mit dem Fürsten Friedrich von Hohenzollern-Hechingen), Amalia (Wittwe von Don Pedro), Theodolinde (kürzlich mit dem Grafen Wilhelm von Würtemberg vermählt). —

Vorzüglich schön finden wir die kolossale Reiterstatue Maximilians I., aus alten eroberten türkischen Kanonen gegossen. Ein Stiefel des Reiters hat die Größe eines gewöhnlichen Menschen; daraus kann man auf den Umfang dieses Werkes schließen. Maximilian war, wie wir oben bei Beschreibung der Arkaden gesehen haben, ein einsichtsvoller und kräftiger Fürst, und dieser Charakter spricht auch deutlich aus seinem edlen Gesicht in dieser Statue. Ritterlich und nobel ist auch seine ganze Haltung, in jeder Bewegung liegt Ernst und Entschiedenheit. Das Roß selbst scheint zu fühlen, welchen Reiter es trage und tritt stolz einher. Dieses Modell von Thorwaldsen dürfte wohl als das beste Werk seiner Hand, das in München existirt, angesehen werden. Namentlich ziehen wir es dem Grabmal Eugens vor. Die Gußarbeit ist vortrefflich gerathen; das kolossale Bild macht wirklich einen imposanten Eindruck, — besonders wenn wir es beim Mondlichte betrachten, wo sich die kühnen Umrisse und dann nur diese, gegen

den dunkeln Horizont scharf abzeichnen, und gleichsam aus demselben heraus geschnitten zu sein scheinen. —

Man kann öffentliche Plätze nicht schöner schmücken, als mit solchen Meisterwerken und insbesondere scheint der Erzguß, abgesehen von seiner Dauerhaftigkeit, für diese Zwecke mit Recht jetzt sehr zu Ehren gezogen zu werden. Dieses Metall hat einen körnigen und angenehmen Ton, wenn die Mischung so genommen wird, wie in dieser Statue. Weniger gefällt uns der oft vorkommende röthlich-bräunliche Ton in den Statuen.

Das Monument des Königs Maximilian Joseph I. hat uns nicht ganz angesprochen. Zwar verkennen wir die bei solchem kolossalen Umfang zu besiegenden und besiegten technischen Schwierigkeiten und den Reichthum dieses Werkes nicht. Aber schon die sitzende Lage — obschon von jeher, seit den Beschreibungen von Ormuzd, Zeus u. s. f. als Ausdruck erhabener Ruhe angewendet und in dieser Bedeutung selbst von der christlichen Mythologie (Thron Gottes) recipirt — will uns doch nicht recht behagen. Die persönliche Corpulenz Maximilians war für diese Darstellung nicht günstig, und wir getrauen uns zu behaupten, daß gerade diese Individualität in stehender Stellung einen großartigeren Eindruck gemacht hätte, zumal wir gewöhnt sind, die Eidleistenden stehend, gleichsam vor Gott sich erhebend, abgebildet zu sehen. Im Verhältniß zu dem Umfang der Figur dürfte auch das sonst reich verzierte Piedestal etwas zu hoch gerathen sein. Den untern Theil desselben schmücken in den Ecken vier mächtige Löwen, das Wappenthier Bayern's. Dieses plastische Werk ist von Rauch (in Berlin) modellirt und von Stiglmayer gegossen.

Es dürfte wohl hier der Ort sein, einige auf das jetzige königl. Bayerische Haus bezügliche genealogische Notizen einzuflechten. *) Maximilian Joseph, als Churfürst dieses Namens der

---

*) Wir schöpfen dieselben aus der Walhalla (II. Bd. 6tes Hft.

Vierte, als König von Bayern der Erste, war ein Wittelsbacher aus dem Nebenstamme Zweybrücken-Birkenfeld-Bischweiler und erhielt durch Erbschaft die Bayerischen Lande. Er war geboren den 27. May 1756, wurde am 1. April 1795 durch den Tod seines Bruders Carls II. Herzog von Pfalzzweibrücken, und am 16. Febr. 1799 Churfürst von Pfalzbayern. Am 1. Jänner 1806 ward Max I. zum Könige von Bayern proclamirt. Er war unermüdet für des Landes Wohl, beförderte Wissenschaft und Kunst, Ackerbau und Schulen. Die Gelder der aufgehobenen Klöster und Stifter wurden zu Fonds für die Besoldungen der Lehrer und die Gebäude zum Theil zu Schulgebäuden verwendet. Von dem Volke war der König wie ein Vater geliebt. Er starb in der Nacht vom 12ten auf den 13ten October 1825 an einem Schlagfluß im Schlosse zu Nymphenburg.

König Max I. verehelichte sich zweimal. Seine erste Gemahlin war: Wilhelmine Auguste, Prinzessin von Hessen-Darmstadt, geboren 14. April 1765, vermählt 30. Sept. 1785, † 30. Mai 1796. Die zweite Gemahlin war Friederike Wilhelmine Karoline, Prinzessin von Baden und Hochberg, geb. 13. Juli 1776, vermählt 9. März 1797, jetzige verwittwete Königin.

Aus der ersten Ehe entsproß der gegenwärtig regierende König Ludwig Carl August, geb. 25. Aug. 1786, vermählt mit Theresia, Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen am 12. October 1810 in München (daher das Octoberfest). Ferner erzeugte Max in erster Ehe: Auguste Amalie Luise, geb. 21. Juni 1788, nachherige Gemahlin von Eugen Napoleon; Amalia, geb. 9. Oct. 1790, † 24. Jänner 1794; Charlotte Auguste, geb. 8.

München 1833 und dem Gothaischen Kalender), und hoffen damit, besonders dem mit der Genealogie nicht immer vertrauten Fremden um so eher einen Dienst zu erweisen, als von Häuptern und Gliedern dieser k. Familie so viel für die Kunst gethan wurde und noch gethan wird.

Febr. 1792, nachherige Gemahlin des österr. Kaisers Franz I.; Carl Theodor, königlicher Prinz von Bayern, geb. 7. Juli 1795.

Aus der zweiten Ehe wurden dem Könige Max acht Kinder geboren: ein in der Geburt (6. Sept. 1799) gestorbener Prinz; dann Maximilian Joseph Friedrich, geb. 27. Oct. 1800, † 12. Febr. 1803; Elisabeth Luise, geb. 15. Novemb. 1801, verm. mit dem jetzigen König Friedrich Wilhelm von Preußen; ihre Zwillingsschwester, Amalie Auguste, verm. mit dem Prinzen Joh. Nepomuk von Sachsen; Friederike Sophia Dorothea, geb. 27. Jänner 1805, verm. mit dem Erzherzog Karl von Oesterreich; ihre Zwillingsschwester, Maria Anna Leopoldina, verm. mit Friedrich August von Sachsen; Marie Luise Wilhelmine, geb. 30. Aug. 1808, verm. mit Herzog Max von Bayern; Josepha Maximiliana Carolina, geb. 21. Juni 1810, † 4. Febr. 1821.

Das jetzt regierende Haus: König Ludwig I. (Carl Aug.), geb. 25. Aug. 1786; Thronbesteigung 13. Oct. 1825; verm. den 12. Oct. 1810 mit Therese, Prinzessin von Sachsen-Altenburg. Kinder: 1) Maximilian (Joseph), Kronprinz von Bayern, geb. 28. Novbr. 1811. 2) Mathilde (Caroline Friederika Wilhelmina Charlotta), geb. 30. Aug. 1813, verm. den 26. Decbr. 1833 mit Ludwig, Erbgroßherzog von Hessen. 3) Otto (Friedr. Ludw.), geb. 1. Juni 1815, seit 27. Mai 1832 König von Griechenland; verm. den 22. Nov. 1836 mit Maria Friedr. Amalia, Prinzessin von Oldenburg. 4) Theodelinde (Charl. Louise Maria Anna Therese), geb. 7. Octbr. 1816, † 12. April 1817. 5) Luitpold (Carl Jos. Wilhelm Ludw.), geb. 12. März 1821. 6) Adelgunde (Aug. Charlotte Caroline Elise Amalia Sophia Marie Louise), geb. 19. März 1823. 7) Hildegarde (Louise Charl. Therese Friedr.), geb. 10. Juni 1825. 8) Alexandra (Amalia), geb. 26. Aug. 1826. 9) Adalbert (Wilh. Georg Ludw.), geb. 19. Juli 1828.

Der Obelisk auf dem Karolinenplatze, um auf unsere Monumente zurückzukommen, deren wir im Eingang dieses Abschnittes

erwähnten, ist eine Nachahmung der altägyptischen Obeliske, welche, aus Einem Steine gehauen, oft die Höhe von 150′ und darüber erreichten, mit Hieroglyphen (Zeichen und Inschriften) verziert, und vor den Tempeln oder auf freien Plätzen aufgestellt waren. *) Ihre Bedeutung wird von den Archäologen verschieden angegeben; die einen halten sie für Götterbilder, die andern für Denkmäler, der Sonne gewidmet u. s. f. Ihre Form, die übrigens mehr der Architektur als der Sculptur angehört, imponirt und verdient auch für neuere Monumente recipirt zu werden. Ein nach schönem Modell gebauter Obelisk ist eine Zierde jedes öffentlichen Platzes. Achtungswerth war der Gedanke, den im kalten Norden gebliebenen Söhnen Bayerns in ihrer Heimath eine geweihte Erde zu widmen und ihrer Hingebung ein Ehrendenkmal zu setzen. Stritten sie auch nicht ausschließlich für Nationalität, so gebot die Lage Europas zu jener Zeit, und besonders der Rheinbund, zu welchem Bayern gehörte, entschiedenen Anschluß an Frankreich, wie denn solchem sogar die damalige Politik von Oesterreich nicht entgegenstand. Indirekte kämpften also diese 30,000 in Rußland gefallenen Krieger doch für Bayerns Interesse, und jedenfalls trugen sie wesentlich dazu bei, seinen militairischen Ruhm, welcher unter König Maximilians Regierung einen neuen Aufschwung genommen hatte, zu befestigen und Bayern beim Sturze Napoleons jene bedeutende Stellung zu sichern, welche ihm auf dem Wiener-Congreß zu Theil ward. Der Obelisk ging nach dem Entwurf von Klenze aus der Gießerei von Stiglmayer hervor.

Das Isarthor

verdankt seine Wiederherstellung der Liebe des Königs Ludwig zu historischen Denkmalen. Dasselbe befand sich vor 1833 in einem sehr baufälligen Zustande. Gärtner, welchem die Leitung

*) Zu den schönsten Obelisken zählt man jene beiden, welche zu Luxor gestanden, und von denen der eine nach Paris geschafft und im Spätjahr 1836 daselbst aufgestellt wurde.

der architektonischen Restauration anvertraut ward, verband die drei Thürme des Thores durch eine 20′ hohe Mauer zu einem geschlossenen Vierecke. Ueber dem äußern Eingang ward ein 75′ langer und 8′ hoher Raum zu Anbringung eines Frescogemäldes bestimmt, das den Triumph-Einzug Kaisers Ludwig des Bayern nach dem Siege bei Ampfing durch dasselbe Thor darstellen sollte. B. Neher von Biberach, damals ein junger vielversprechender Künstler, gegenwärtig mit Ausmalung mehrerer Säle in der großherzoglichen Residenz zu Weimar beschäftigt, dem Könige aus Italien bekannt, löste diese Aufgabe auf eine glückliche Weise. Die Vertheilung der Figuren und Gruppen auf dem etwas schwierigen Raum ist meisterhaft, ebenso hat sich die passende Wahl und Anordnung der Farben allgemeinen Beifall erworben. Wir sehen auf der linken Seite das Thor selbst, geschmückt mit Blumen- und Reiser-Gewinden, an denen theilweise noch gearbeitet wird. Vor demselben erwarten die geistlichen und weltlichen Vorsteher, von jubelnden Volkshaufen umgeben, den geliebten Herrn. Den Siegszug selbst eröffnet ein Herold, den Harrenden die alsbaldige Ankunft des Gebieters verkündend, zugleich der kriegerischen Musik zum Führer dienend. Von dieser bis zum Herrscher erscheint eine Gruppe anmuthiger Frauen, beschäftigt vor dem Pferde des Triumphators Blumen zu streuen. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir den glücklichen Contrast zwischen der Holdseligkeit dieser weiblichen Gestalten und den kecken muthigen Männergesichtern für eine der Hauptschönheiten des Gemäldes ausgeben. Nun erscheint in Mitte des Bildes, auf weißem Pferd, im kaiserlichen Gewande, mit den Reichsinsignien geschmückt, Ludwig der Bayer, hinter ihm der päpstliche Legat, die Feldherrn, unter ihnen Siegfried Schweppermann, endlich die Schaar siegstolzer Ritter, Alle auf muthigen Rossen, wobei sowohl Reiter als Pferde durch die mannigfaltigsten Stellungen dem Ganzen Leben und Bewegung verleihen. Zunächst folgen die gefangenen Ritter Oesterreichs zu

Fuße, außer ihrer Stellung und den niedergeschlagenen Blicken an der Pfauenfeder, der hier so übel mitgespielt ward, erkenntlich. Auch möchten wir in der jugendlichen Gestalt, an welcher der Künstler mit Vorliebe gearbeitet zu haben scheint, Friedrich den Schönen von Oesterreich vermuthen. *) Sofort noch einige Pferde, wiehernd und sich bäumend, und nach Art der alten Triumphe zu Verherrlichung des Ganzen vorgeführt, zum Schluß aber das siegreiche Kriegsheer raschen Laufs aufmarschirend, mit bekränzten wehenden Fahnen, unter denen das Banner der Münchner Bäckerzunft, der vor andern die Ehre des Tags gebührt, nicht fehlen durfte. — An den beiden Seitenthürmen sind, mit dem Bilde correspondirend, die Wappen der edlen Geschlechter, Städte und Ortschaften angebracht, die den für Bayern so glorreichen Sieg erfechten halfen. Unterhalb des großen Bildes über den beiden kleinen Eingängen sehen wir auf goldnem Grunde die heil. Jungfrau und den heil. Bischof Benno, als Schutzpatrone von Stadt und Land, ebenfalls von Neher in Fresco gemalt. Die zwei kolossalen Sandsteinfiguren neben dem Haupteingang, links der Erzengel Michael, rechts der heilige Georg, sind von Herrn Professor Eberhard. Es ist an ihnen besonders der schöne Ausdruck der Köpfe zu rühmen.

Ateliers ausgezeichneter Künstler, die dem Publikum offen stehen.

Gern würden wir dem Leser eine vollständige Gallerie der jetzt in München lebenden ausgezeichneten Künstler geben, allein es würde dies uns zu weit von unserm Zwecke entfernen; dagegen rathen wir, die Ateliers nachfolgender Meister, die zu gewissen Stunden des Tages dem Publikum offen stehen, zu besuchen, die Ateliers nämlich der Herrn Historien- und Hofmaler Kaulbach,

*) Siehe das 5te historische Bild in den Arkaden p. 195.

Bildhauer Professor Schwanthaler, und Erzgießer Inspector Stiglmayer.

Kaulbach ist ein aus der Schule von Cornelius hervorgegangener Künstler von überragenden Talenten und phantasiereicher Produktion. Er hat zu vielen öffentlichen Fresken die Cartons gearbeitet und einen Theil davon selbst al Fresco oder in enkaustischer Malerei ausgeführt, unter andern in dem fertigen Residenzbau, der von der Königin bewohnt wird, den Saal mit den Dichtungen von Göthe, dann Einiges in den Arkaden, in dem Marpalais u. s. f. Mehrere Compositionen, die er herausgab, zuerst sein Narrenhaus, gestochen von Merz, haben auch in weiteren Kreisen sein Ansehen gegründet. Vorzüglich aber stieg er durch eine größere Composition, die Hunnenschlacht, gestochen von Thäter. Attila, der Hunnenkönig, war bekanntlich der Schrecken aller Völker, indem er seine Waffen überall hintrug und sich selbst die Geißel der Menschheit nannte. Mit den Römern lag er hauptsächlich im Kriege und brachte ihnen manche Niederlage bei. Eine solche Schlacht wählte Kaulbach zum Gegenstande seines Bildes, wovon wir den Carton in seinem Atelier sehen, und zwar hielt er sich dabei an eine sehr originelle Legende. Nach derselben war der Kampf zwischen den Hunnen und Römern ein fürchterlicher, der mehrere Tage und Nächte gedauert und das Schlachtfeld mit Leichen bedeckt habe. Aber selbst den Todten sei nicht Ruhe vergönnt gewesen, auf beiden Seiten haben sich die Erschlagenen vom Todesschlafe aufgerafft und mit erneuerter Wuth sich angefallen und die grausenvolle Schlacht abermals geschlagen. Es liegt in dieser Legende unstreitig sehr viel Poesie, aber man würde es kaum für möglich halten, sie in Einem Bilde körperlich darzustellen. Kaulbach hat aber diese schwere Aufgabe glücklich gelöst. Das Resultat der ersten Schlacht zeigt er uns unten im Bilde, wo die Leichen in schönen Gruppen und Wendungen bei und über einander liegen: dann sehen wir, wie ein Theil derselben erwacht,

sich besinnt, wo er sich befinde, von seinen nächst bei ihm Stehenden, die schon mehr zum neuen Kampfe gerüstet sind, aufgemahnt, jetzt plötzlich gewahr wird, daß bereits die Schlacht begonnen habe und nun sich sammelt, um seinen Kampfgefährten nachzueilen. Diese nämlich stehen schon in Schlachtordnung droben in den Wolken einander gegenüber, Attila, im Sturmschritt an der Spitze seiner Hunnen seine Geißel schwingend, dringt auf den Feind vor und schon hat der Kampf an einigen Stellen fürchterlich heiß begonnen und die Römer fallen als neue Opfer der Barbaren. Auch in diesem obern Theil des Bildes finden wir köstliche und schwierige Gruppen und das Ganze ist mit solcher Lebendigkeit, Kühnheit nnd Genialität componirt, Himmel und Erde hängen durch die Uebergangsfiguren so zusammen, daß man wirklich nicht bloß eine gemischt-poetische, sondern eine rein historische Darstellung vor sich zu sehen glaubt. Dieses einzige Bild würde die klassische Höhe, auf welcher Kaulbach als Künstler steht, hinreichend beurkunden. Aber eine neue Composition, die er eben in Arbeit hat, flicht neue Blumen in seinen Kranz: die Zerstörung Jerusalems durch Titus, reich an Ideen, genial in der Auffassung, ein würdiges Seitenstück zu der Zerstörung Troja's von Cornelius in der Glyptothek.

In den Münchner-Jahrbüchern im 2ten Heft wird von M. in einer ausführlichen Beschreibung dieser Conception unter andern also geurtheilt: „Die Zerstörung von Jerusalem durch Titus war bis dahin kaum noch zu einem Gegenstande künstlerischer Darstellung gemacht worden. Er (Kaulbach) hat dieselbe aber weder von der sentimental-romantischen, noch bloß von der pathetisch-dramatischen Seite aufgefaßt, und uns weder ein aus der reichen Fülle der Erscheinungen herausgerissenes vereinzeltes Bild einer trauernden Familie, wie wir sie etwa nach einem Brandunglück sehen, noch ein Gemälde der äußerlichen Gräuel des Kampfes vor Augen geführt. Kaulbach, seiner einmal empfangenen Kunstrich-

tung gemäß, erhob sich auf den symbolisch-historischen Standpunkt der Auffassung, und indem er den Gegenstand an seine frühere Vergangenheit wie an seine zukünftigen Folgen knüpfte, verlieh er demselben eine weltgeschichtliche, mithin monumentale Bedeutung."

In Kaulbachs Atelier sehen wir außer diesen Compositionen kleinere vortreffliche Bilder, in Bleistift ausgeführt, z. B. das bekannte Narrenhaus, Scenen aus Schillers „Verbrecher aus verlorner Ehre" u. s. f., welche Zeichnungen von Kaulbachs klarem Geiste und feinem Sinne zeugen. Wir sahen ferner in seinem Atelier Studien in Oel nach der Natur, männliche und weibliche Brustbilder und Figuren, die er in Italien vor nicht langer Zeit fertigte, und welche sein richtiges Farbengefühl, seinen wahren und lebendigen Vortrag auch in der Oelmalerei beweisen.

Kaulbach, wie die meisten großen Künstler, ist in seinen Forderungen an sich selbst sehr streng, und kein Bild geht aus seiner Hand hervor, von dessen Totalität, wie von den einzelnen Theilen er sich nicht die genaueste Rechenschaft gäbe. Oefters ändert er in einer schon zusammengetragenen bereits völlig harmonirenden Composition einzelne Stellen oder Gruppen, wenn ihm eine Abweichung nothwendig scheint. Gerade in der Zerstörung von Jerusalem haben wir bemerkt, daß er in einigen Punkten von seinem Entwurf abging und allerdings im Interesse des Bildes.

In seinem Atelier beschäftigt Kaulbach eine Anzahl von Schülern, die in der Kunst schon auf einen gewissen Grad vorgerückt sind. Ihr Vorbild muß sie gewiß zu großen Vorsätzen anspornen und es ist nicht zu zweifeln, daß aus dieser Schule einst treffliche Meister hervorgehen werden.

Kaulbach ist ein Mann von etwa 36 Jahren, von scharfem Blicke und edler, ernster Physiognomie. Leider hatte er seit längerer Zeit oft mit physischen Uebeln zu kämpfen, die aber sein moralischer Muth stets so zu besiegen weiß, daß seine Kunst darunter

nicht leidet. Kaulbach gehört bereits jenen auserwählten Künstlern an, deren Werke auf Unsterblichkeit rechnen können. Worin er vielleicht einzig dasteht, ist seine Personifikation des Dämonischen. Wie wir in Göthes Faust den Mephistopheles als künstlerische Produktion bewundern, weil dieses ideale Wesen zwar auf der althergebrachten Idee des Teufels wurzelnd, doch viele eigenthümliche moderne Züge des Charakters hat, also den gegenwärtig Lebenden desto mehr zusagt: so sind auch die von Kaulbach gemalten Geister recht individuell und neu. Sie hängen mit dem Bestreben der Gegenwart, in Kunstprodukten die klassischen und biblischen Idealpersonen zu verlassen, und neue dämonische Figuren — oder die alten wenigstens in neuer Auffassung hinzustellen, zusammen.

Das Atelier von Prof. Schwanthaler
(in der Lerchenstraße).

Wir haben oben bei den griechischen Bildern der Glyptothek (p. 114—116) unsern Lesern mit einigen allgemeinen Umrissen den Gang der Bildhauerkunst bis auf unsere Zeit anzudeuten versucht. Wenn irgend ein neueres Genie diesem Zweige der Kunst einen merkbaren Schwung verlieh, so ist es gewiß Prof. Schwanthaler, welcher durch vorzüglichen Geist und technische Gewandtheit berufen war, einen eigenen, originellen Weg einzuschlagen, er, der so lebendig von der antiken Kunst beseelt und ihrer Charakteristik sich so klar bewußt ist. Zwischen Kenntniß und Studium der Alten und einer wahren, festen, rationellen Aneignung ihres Sinnes und Geistes dehnt sich bekanntlich eine Kluft aus, welche nur Wenige überschreiten. Schwanthaler aber hat sie längst überstiegen, in seinen Werken ist offenbar der Griechische Typus, offenbar das gleiche Streben der Alten erkennbar, welches eben ein Schaffen von innen heraus war, ein Erfassen des geistigen Lebens, ein Abdrücken desselben in den edelsten, reinsten Formen. So finden wir in

Schwanthalers Körpergestalten den allgemeinen und erhabenen Ausdruck eines Alles durchdringenden Lebens, in seinen Individualitäten liegt immer eine interessante allgemeine Beziehung. Gleich den Alten hat er sich in Auffassung und Darstellung jedes ihm gegebenen Vorwurfs durch die unendlich zahlreichen Werke, die schon aus seiner Hand hervorgegangen sind, eine wahrhaft erstaunenswerthe Fertigkeit und Wahrheit angeeignet, so daß er der menschlichen Gestalt in allen ihren Bewegungen, trotz der Schwierigkeit, welche die Materie, in der sie ausgeführt werden, darbietet, vollkommen Meister ist. Auch in Auswahl der bleibenden Formen, welche den Charakter bestimmen, wie der vorübergehenden Mienen und Gebärden, welche den Ausdruck hervorbringen, ist er sehr überlegend und genau, er erschafft seine Stellungen mit klarem Bewußtsein; daher so viel Leben, Wahrheit und Handlung in allen seinen Werken. Charakter und Ausdruck wird bei ihm stets harmoniren. Auch darin besitzt er also den Geist der Alten, denen jeder einzelne, Manchem untergeordnet scheinende Theil eines Kopfes, jede anscheinend gleichgültige Bewegung, selbst in den Extremitäten des Körpers bedeutend war. Wer weiß nicht, mit welcher Sorgfalt die Alten, je nach dem gewählten Charakter, in die Augen Ernst und Stolz, in die Nasenlöcher Zorn oder Hohn legten, wer kennt nicht die der Form des Dreiecks durch das Anlegen der Haare sich nähernde ernste Stirne der Uraniden, — wem kann es entgehen, wie sie in den Bewegungen die Seelenstimmungen ausdrücken, z. B. durch die Lage des rechten Arms über dem Kopfe Ruhe andeuten, mit einem gewissen Ausstrecken des Arms den Redner bezeichnen, bei dem Ausdruck der Niedergeschlagenheit die Hände des vorgebogenen Körpers über dem Knie fest ineinander legen u. s. w.; darum sind auch die zerstümmelten Antiken, selbst wenn sie keinen Kopf mehr und nur die Hälfte der Extremitäten haben, immer noch von hohem Werth, weil aus dem übrig gebliebenen Theilen sich das ganze Wesen des ehemaligen unbeschädigten Kunstwerkes

deutlich ausspricht. Gerade so kommen uns Schwanthalers Arbeiten vor. Ob er eine mythologische Figur, oder eine Gruppe des Mittelalters oder die Portraitstatue eines Neuern fertige, immer liegt in jeder Figur ein, ihr Ganzes durchdringendes sie hebendes Wesen. Kein Finger wird ohne strenges Bewußtsein und klares Motiv so oder anders gestellt, und wenn wir einen Theil der Figur mit einem Tuche zudeckten, so würde uns der offen bleibende auf den Charakter des Ganzen schließen lassen. Das ist der wahrhafte antike Geist, der sich freilich weniger beschreiben und detailliren läßt, als vielmehr von dem Beschauenden, wenn er einiges Studium in der alten Kunst gemacht hat, gefühlt werden muß. Der Leser kann sich aber durch den Augenschein, besonders durch Vergleichung zwischen Schwanthalers Werken mit vielen andern Bildhauerarbeiten von unserer Ansicht überzeugen.

Auch darin erkennen wir den antiken Geist Schwanthalers, daß er, wie die alten Bildhauer, einen Werth auf überlebensgroße Figuren zu legen scheint, wenigstens jeden diesfälligen Auftrag mit Freuden annimmt. Wir erinnern an die kolossale Bavaria, an die 12 bayerischen Fürsten, für den Thronsaal bestimmt u. a. m. In der Bildhauerkunst, wo es auf Hervorhebung der Formen ankömmt, ist die überlebensgroße Darstellung, wie Schlegel und Andere mit Recht bemerkt haben, der sicherste Prüfstein des Könnens und Vermögens. Wenn der Künstler nicht die kleinsten Lineamente und Abwechselungen versteht, wird sein kolossales Werk wie ein Rahmen sein, den er nicht auszufüllen verstand, und die Fehler werden um so entschiedener hervortreten. Bei Schwanthalers überlebensgroßen Bildern würde auch der genaueste Kritiker solche Leerheit vergeblich suchen.

Merkwürdig ist ferner der Ideenreichthum Schwanthalers in seinen Darstellungen. Wie groß auch die Zahl seiner Werke ist, immer zeigt sich sein produktiver Geist neu, immer tritt ein anderer leitender Grundgedanke in denselben hervor. Das aber ist

wahrhaftig in der doch ziemlich abgegränzten Bildhauerkunst eine so schwierige Aufgabe, daß sie nur ein unversiegbar schöpferischer Geist fortwährend zu lösen vermag.

Wenn man übrigens Schwanthaler componiren sieht, so wird einem diese Fülle von Gedanken in seinen Bildern erklärlich. Verfasser dieser Zeilen hat ihn an der Skizze der Kreuzfahrer (ein für den neuen Residenzbau bestimmtes großes Fries in Hautrelief, Barbarossafries, worin die Figuren ½ Lebensgröße haben) arbeiten sehen und übertreibt gewiß nicht, wenn er sagt, daß die Figuren so schnell auf dem Papier entstanden, als wären sie hingeschrieben, nicht gezeichnet worden und zwar in einer systematischen Ordnung und mit einer Sicherheit, daß an der eigentlichen Grundlage nachher schwerlich mehr viel geändert werden mußte. Damals glaubten wir zu beobachten, daß dem Künstler noch tausend Ideen zu Gebote gestanden wären, wenn er denselben Gegenstand in einer andern Weise hätte auffassen müssen.

Wir gehen nun zu der technischen Behandlung im Allgemeinen, welche Schwanthaler wohl mit den meisten jetzigen Bildhauern gemein hat, über, ohne jedoch in alle Details einzutreten. Unserm Leser wird ein Umriß, der ihm, wie wir hoffen, das Wesentliche der Manipulation verständlich macht, genügen. Schwanthaler's meiste Arbeiten werden in Marmor, der edelsten Steinart, gefertigt. Schon die Alten hielten den weißen, festen, politurfähigen Kalkstein (Marmor) für das beste Material zur Bildhauerei. Dasselbe verträgt auch den Angriff der verschiedenen Instrumente, welche der Bildhauer braucht, Meißel, Sägen, Bohrer, Feilen, Raspeln u. s. f. ganz gut. Nicht selten wird übrigens auch in Schwanthalers Atelier ein ziemlich fester Sandstein für Statuen, die in Gärten oder Hausfluren und ähnlichen Orten aufgestellt werden sollen, gebraucht.

Ehe der Bildhauer an die Bearbeitung seines Stoffes geht, pflegt er vor allen Dingen, wenn die Statue in einen freien Platz

gestellt werden soll, denselben zu messen, die für den Effekt zweckmäßige Höhe der Statue durch die Lattenprobe zu berechnen und das Ensemble zu skizziren. Auch für Standbilder, Gruppen oder Reliefs in geschlossene Räume macht Schwanthaler in der Regel erst seine Skizze auf's Papier. Dann arbeitet er das Modell in Thon (wozu je nach seiner Größe und Schwere ein Gerüst oder Gerippe von Holz und Draht oder von Eisenstangen gemacht werden muß, da der Thon sonst zusammen fiele), ganz genau in Größe, Ausdruck, Haltung, kurz in allen Theilen so aus, wie er das Bild sich als fertiges Marmorbild denkt. Von dieser verarbeiteten Thonsubstanz wird sodann vom reinsten Gips der getreueste Abguß gezogen, indem man das Thonmodell erst mit gefärbtem und grobem Gips überzieht, dann, wenn der Gips trocken ist, den Thon heraus nimmt und die neue Form wieder mit feinem Gips ausgießt. Diese äußere Form, die darum auch die „verlorne Form" heißt, wird dann zerschlagen, und erst nach dieser weitläufigen Arbeit gewinnt nun der Bildhauer sein Gipsmodell, das ihm alsdann als das Original dient, welches er in die härtere Masse copirt. Der Marmor- wie jeder andere Stein-Block wird hierauf zuerst aus dem Rohen behauen, wobei man natürlich sehr vorsichtig verfährt, und den Meißel nicht zu tief einsetzen darf. Anfänglich erhält der Block nur eckige Formen, nach und nach nähert er sich mehr der menschlichen Gestalt, und wenn die Anlage ausgedrückt da steht, so wird dann die noch mangelhafte Formation im Einzelnen verbessert und abgerundet. Besonders schwierig sind die Vertiefungen zu behandeln, da man nicht mit allen Instrumenten gut beikommen kann und jede Vertiefung doch ebenso scharf und vollendet erscheinen muß, als die Stellen auf der Oberfläche. Die in Marmor gefertigten Bilder werden, wenn das letzte Instrument gebraucht ist, noch mit Bimsstein und ähnlichen Mitteln abgerieben, wodurch sie einen angenehmen, gleichmäßigen, aber nicht blendenden Glanz erhalten.

In Schwanthalers Atelier sind immer so viele Bilder in Arbeit und werden so viele Gehülfen — wenigstens 20 jüngere Bildhauer — beschäftigt, daß man fast zu jeder Zeit alle Stadien, welche ein Bild zu durchlaufen hat, beobachten kann. Schwanthaler könnte die vielen Aufträge, die immer eingehen, unmöglich allein ausführen. Er bedient sich also, wie dieß die Alten und überhaupt noch alle großen Künstler (namentlich auch Rubens) thaten, geschickter Gehülfen, welche das Bild fertigen. Doch behält er die Arbeiten unausgesetzt im Auge, und greift, so oft es nöthig ist, rathend und helfend ein. Gerade in dieser Aktion mußten wir seinen Scharfblick und zugleich sein Lehrertalent im höchsten Grade bewundern. Dem einen deutet er mit einem bloßen Bleistift an, daß dieser oder jener Kontur runder oder schärfer oder weicher sein müsse, dem andern, der etwas ängstlich, nicht kräftig genug dem Steine zusetzt, zeigt er mit ein paar Hammerschlägen, wie tief er in die Masse eindringen darf und wie keck aber doch umsichtig er überhaupt zu Werke gehen müsse; wieder einen andern macht er mit bloßen kurzen Bemerkungen auf das Mangelnde aufmerksam. Alles dieß geht anscheinend spielend vor sich, nicht selten werden dabei treffliche Witze von dem Meister gemacht; nie haben wir Zeichen der Ungeduld an ihm bemerkt. Unsre Leser werden wir übrigens nicht belehren müssen, daß seine Gehülfen selbst tüchtige Künstler sind, die seine Gedanken errathen und ganz in seinem Geiste arbeiten. Schwanthalers ältester Gehülfe, und gleichsam sein Minister des Innern, ist Xaver Schwanthaler, sein Vetter, der das weitläufige Atelier sehr gut controlirt, selbst sehr gelungene Arbeiten liefert und an dem er in jeder Beziehung in gesunden und kranken Tagen eine tüchtige Stütze hatte.

Fast überall in den neuen öffentlichen Gebäuden zu München, wo sich unser Auge hinwendet, sehen wir Kunstgebilde von Prof. Schwanthaler. Unter die neuesten Werke desselben gehören die Steinbilder, welche die Façade der Ludwigskirche schmücken, die Modelle

zu den Marmorstatuen auf dem neuen Residenzbau, die prachtvollen Modelle der 12 bayerischen Fürsten, welche Stiglmayer in Erz gießt und vergoldet, und welche bestimmt sind, den Thronsaal im neuen königlichen Bau zu schmücken. Ferner arbeitet Schwanthaler an dem plastischen Fries für den Barbarossa-Saal, den Kreuzzug dieses Kaisers darstellend, eine geniale, bedeutungsvolle Composition, welche jenem Saale hohe historisch-künstlerische Weihe verleiht. Ebenso wird gegenwärtig unter seiner Leitung das Modell der Bavaria, Bayerns Schutz-Göttin, in einer besonders errichteten Hütte neben der Gießerei von Stiglmayer gefertigt. Die Figur ist kolossal, ohne das Piedestal 45′ hoch und wird, in Erz gegossen, oberhalb der Theresienwiese vor die daselbst in dorischer Tempelform zu errichtende bayerische Ruhmhalle zu stehen kommen. Es würde uns zu weit führen, alle seine Werke zu citiren, der Leser wird dieselben, so weit sie in seinem Atelier oder sonst in München sich vorfinden, ganz gewiß kennen lernen.

Zum Schlusse noch einige Worte über Schwanthalers Persönlichkeit. Er ist ein Mann von ungefähr 38 Jahren, von schönem, geistreichen Gesichte, namentlich feurigen Augen und einem hohen Körperbau. Leider hatte er aber mehrere Jahre mit schweren gichtischen Leiden zu kämpfen, die vor ein paar Jahren einen solchen Grad erreichten, daß die Aerzte an seiner Heilung zweifelten. Trotz dieses leidenden Zustandes leistete er dennoch unglaublich Vieles in seinem Berufe. Im Jahre 1839 gebrauchte er dann bei Dr. Priesnitz in Gräfenberg die Wasserkur nach den allerstrengsten Vorschriften und erreichte damit ein glückliches Resultat; er kann jetzt seinem Geschäfte wieder ganz vorstehen. Als er aus dem Bade zurückkehrte, war ein allgemeiner Jubel unter der Kunstwelt und mehrere glänzende Feste wurden ihm von den Künstlern gegeben. Denn er ist von denselben nicht bloß als großer Meister geachtet, er ist auch von allen als anspruchloser, leutseliger Mensch eben so sehr geliebt.

Schwanthalern, für dessen dauerhafte Gesundheit wir das Beste jetzt hoffen dürfen, steht eine lange ruhmvolle Laufbahn offen. Er gehört zwar schon der Unsterblichkeit an, aber bei seinem produktiven Geiste, der sich nie ausschreiben kann, wenn wir diesen Ausdruck bildlich auf die Kunst übertragen dürfen, läßt sich erwarten, daß sein Atelier über weite Kreise von Europa seinen klassischen, antiken Geist verbreiten werde.

Stiglmayers Atelier.

Stiglmayer, der mit mehreren jetzt in München lebenden Kunst- und Zeitgenossen in Italien seine Studien gemacht hatte, gehört gewiß zu den ausgezeichnetsten Meistern der Erzgießerkunst. Was aus seiner Werkstätte hervorgeht, ist treu dem gegebenen Modell, rein und fehlerfrei, und mit der gewissenhaftesten Genauigkeit ausgearbeitet. Schwanthaler und Stiglmayer sind zwei Künstler, welche den Erzguß nothwendig — wenn es nicht schon geschehen ist — auf eine bedeutsame, den Alten sich annähernde Stufe bringen, und den Kredit, den dieser Kunstzweig verdientermaßen bereits durch einige ausgezeichnete Werke wieder erlangt hat, noch weit höher heben müssen. Denn Schwanthaler trägt in sich die Unerschöpflichkeit von Ideen für immer neue Modelle, und Stiglmayer ist so ganz in Schwanthalers Geist und Charakter eingedrungen, daß die Modelle seines Collegen nicht besser und mit klarerem Bewußtsein wieder gegeben werden könnten. Diese beiden Künstler verstehen einander vollständig, und bei so vereinter Thätigkeit kann nur Großartiges erzeugt werden.

In den ältesten griechischen Zeiten war das Gießen des Metalls zu Kunstgegenständen noch nicht bekannt; die Gefäße u. dgl. wurden durch Schlagen und Treiben gebildet. Auf der Insel Samos ward dann zuerst von Rhökos und seinen Söhnen Theodoros und Thelekles der Guß in Formen (nach den Homerischen Zeiten) erfunden und mehrfach ausgeübt. Großartiges leisteten nachher in

diesem Zweige die Schulen von Aegina, Sikyon, Rhodus, aus welcher letztern der weltberühmte Koloß von Rhodus (70 griech. Ellen hoch) von der Hand des Bildners Chares von Lindos hervorging. Die Griechen hatten sowohl in der Mischung der Materie, als in der Modellirung und Ciselirung ihrer Gußbilder eine Fertigkeit erlangt, die später zum Theil verloren ging, und welche unter der Kaiserzeit der Römer selbst der geschickte Zenodorus, welcher unter andern die Kolossalstatue von Nero gefertigt hatte, nicht mehr ganz herzustellen wußte. Indessen die Verfahrungsweise im Allgemeinen hat sich von den Alten durch alle Zeiten bis auf heute fortgepflanzt. Wir wollen es versuchen, dieselbe durch einige Andeutungen anschaulich zu machen. Mehrere wichtige Manipulationen kann der Leser jederzeit in Stiglmayers Atelier beobachten, und das ist dann allerdings die beste Belehrung; wünschen möchten wir ihm, daß er gerade in München wäre, wenn der Guß eines großen Werkes vorgenommen wird. Es geschieht dieß in der Regel vor einem zahlreich versammelten Publikum. Stiglmayer pflegt selbst den Zapfen auszuschlagen, und es stürzt dann der glühende Metallstrom in die Form und bildet sich zum bleibend-schönen, erhabenen Kunstwerke. Allgemeine Spannung herrscht während dieser Operation, bis der Jubel verkündet, daß der Guß gelungen sei.

Die Verfahrungsweise des Erzbildners bei seinen Arbeiten (wobei wir namentlich lebensgroße oder kolossale Statuen zu Grunde legen), ist ungefähr folgende. Das Modell, welches der Bildhauer liefert und welches abgebildet werden soll, erhält zuerst einen leichten Anstrich von Terpentinwachs und wird in der Regel mit ganz feinen Metallblättern überlegt. Dann wird von diesem Modell die Stück-Form in Gyps abgezogen, welche in verschiedene ungefähr gleich große Hauptttheile zerfällt. Diese einzelnen Stücke werden nach Außen mit harten Compositionen verbunden und in einen breiten Rücken von dickem hartem Holze eingelassen, mit

welchem sie gleichsam Eine Masse ausmachen. Diese einzelnen, dergestalt nach Außen geschützten, Hauptheile müssen nun so korrekt ausgearbeitet werden, was mit Bossirhölzern und andern Instrumenten geschieht, daß sie aufs allergenaueste nachher bei der Aufstellung der ganzen Form zusammen passen; jede geringste Nachlässigkeit straft sich sonst beim Gusse. Daher ist auch die Ausarbeitung der Form ein sehr mühsames, Geschicklichkeit und eiserne Ausdauer erforderndes Werk. Aber je sorgfältiger man dabei verfährt, desto sicherer kann man auf ein gelungenes Bild rechnen. Wenn die Form vollendet ist, so läßt man sie einige Zeit ruhen, damit der Gyps Leib und Festigkeit erhalte. Die einzelnen Stücke werden bezeichnet, die eisernen Schieber und Einlaßstangen u. s. f., die für die nachherige Zusammenfügung nothwendig sind, werden schon mit dem Holze, welches den Rücken der Form bildet, vom Anfang an verbunden. — Mit dieser einen Form, wenn sie auch ganz fertig wäre, ist es jedoch noch nicht gethan; denn wenn man sie ganz mit Metall füllen wollte, so würde man davon, namentlich zu einer Kolossalstatue, so viel bedürfen, daß sie nicht vom Platze zu bringen wäre. Es darf auch die größte Statue im Durchschnitt in der Regel höchstens die Formdicke eines Daumenfingers haben; bei lebensgroßen Figuren wird dieselbe gewöhnlich zu 10 Linien angenommen. Um also diese Grenze inne zu halten, bedarf der Gießer noch ein zweites Modell, das in der Kunstsprache der Kern der Statue heißt, von Einigen sogar „die Seele" derselben genannt wird. Dieser Kern wird folgendermaßen gebildet. Aus verschiedenen Stäben und Drähten wird ein eisernes Gerippe gefertigt. Einige dieser Stäbe sind bestimmt, immer in der Statue zu bleiben, um gewissen Partieen mehr Festigkeit zu geben, die andern haben zunächst nur den Zweck, den Kern zu tragen und als Anhaltspunkte für denselben zu dienen und werden so gemacht, daß man sie zurückziehen kann, wenn das Werk gegossen ist. Dieses Eisengerippe wird hierauf mit einer feuerfesten Masse (gewöhnlich

eine Composition von $\frac{2}{3}$ Gips und $\frac{1}{3}$ Ziegelsteinmehl) so lange überzogen, bis der Kern in allen Theilen und Punkten gleichmäßig der Form entspricht, so daß der Zwischenraum zwischen beiden überall, ausgenommen wo ihn der Künstler absichtlich dicker haben will, wie bei den Beinen, um diesen einen natürlichen Schwerpunkt zu geben, der gleiche ist. Mehrfache Versuche, wie sich das Ganze zusammenfüge, werden dann angestellt, der leere innere Raum zwischen Kern und Form mit Wachs ausgegossen, die letztere weggenommen, Mangelhaftes ergänzt und verbessert u. s. f. Alle innern Theile der Statue, welche mit Erz ausgefüllt werden sollen, erhalten im Kern Wachskanäle. Bei diesem ganzen Prozesse thürmen sich oft tausend Schwierigkeiten auf, und man würde sich sehr irren, wenn man die Gießkunst nur nach dem raschen Resultat beim Gießen selbst beurtheilen wollte. Die Vorarbeiten sind, wie wir bereits bemerkt haben, ungeheuer mühsam, und erfordern eben so viel Kunst als Ausdauer. Ehe man, nachdem Kern und Form fertig und der offene Zwischenraum sammt seinen Kanälen mit Wachs ausgefüllt war, zum Guße schreitet, wird alles Wachs ausgeschmolzen, und das Innere getrocknet. Nachher, wenn es um den wirklichen Guß zu thun ist, wird der Raum rings um die Form, die in der großen Grube unter dem Ofen steht (man sehe die Einrichtung in dem Gießgebäude) ausgefüllt und so stark gepreßt, ja nach Umständen sogar provisorisch eingemauert, daß ein Wanken der Form nicht möglich ist. In die obern, in der Form gelassenen Oeffnungen werden sodann die Röhren von Thon eingelegt und in einem großen Mund über der Höhe des Kopfes vereinigt. Durch diesen Mund strömt das glühende Erz aus dem Ofen in die Form. Ist die letztere gehörig gerathen, so wird hernach durch Eiselieren und Feilen die erforderliche Glattheit überall hervorgebracht, eine Arbeit, die jedoch mit der weitläufigen und schwierigen Behandlung der Form nicht sehr in Betracht kommt. Auch nimmt man aus der fertigen Erzstatue den Kern durch die Oeffnung, die oben im Gipfel

gelassen wurde, stückweise, so wie alle unnöthigen Eisenstäbe des Gerippes, heraus.

Von der Mischung und Schmelzung des Metalls, der Einrichtung des Ofens und andern Dingen noch einläßlich zu sprechen, würde uns zu weit führen, es mag genügen, einen allgemeinen Begriff über die Erzgießerei gegeben zu haben.

Stiglmayers Atelier ist jedermann täglich und stündlich offen, und eine Masse von Arbeiten bietet sich hier jederzeit dem Auge dar. Zu den kunstreichsten, wie prachtvollsten Werken, die sich daselbst je mögen vorgefunden haben, gehören eine Reihe von vergoldeten Kolossalstatuen bayerscher Fürsten nach Schwanthalers Modellen, für den königlichen Thronsaal im neuen Residenzbau bestimmt. Jede einzelne dieser Figuren ist ein wahrhaft majestätisches Bild; Composition, Charakter, Vollendung und Pracht im Ganzen, äusserste Zierlichkeit im Einzelnen, geschmackvolle Anwendung des matten wie des feurigen Goldes — alles vereinigt sich, uns zu zeigen, daß die Erzgießerei, in die rechten Hände gelegt, je die edelsten Kunstwerke zu erzeugen vermöge. Indem wir diese prachtvollen Statuen betrachten, müssen wir das gerechte Lob über den Kunstsinn des Königs auch hier wieder aussprechen, der die Kunst in allen Richtungen so sehr zu heben versteht.

Stiglmayer wird von einem jüngern Collegen, Hrn. Müller, seinem Schwager, in der ausgedehnten Gießerei unterstützt. Stiglmayer selbst ist ein Mann von etlichen und 40 Jahren, außerordentlich freundlich, gefällig und anspruchlos, somit namentlich in letzterer Beziehung das Gegentheil des durch Göthes Feder allgemein bekannt und berühmt gewordenen Erzgießers Benvenuto Cellini, dem man zwar große Originalität, reiche Erfindungsgabe und seltenen Unternehmungsgeist nicht absprechen kann, dessen unerhörte Eigenliebe aber gegen ihn einnimmt.

Die Akademie der bildenden Künste.

Wir haben bisher nur solche Gegenstände der Kunst in den Kreis unserer Betrachtung gezogen, an welchen Geist und Auge zugleich sich ergötzten und wechselweise in Thätigkeit gesetzt wurden. Die Akademie bietet zwar dem Auge auch Einiges dar, worauf wir zuletzt kommen werden; doch muß diese Schilderung sich hauptsächlich mit dem Wesen der Anstalt beschäftigen, und daher mehr an den Verstand als an die Sinne des Lesers sich richten.

Es ließen sich Akademieen oder Hochschulen der Kunst aus der älteren, mittleren und neuern Zeit anführen, welche keineswegs ihre Bestimmung erfüllten. Statt die Kunstbegriffe ihrer Zöglinge zu läutern und sie auf einer soliden, richtigen Bahn vorwärts zu bringen, verdunkelten sie systematisch, was jedem Unbefangenen klar vorgelegen hätte. So entstanden Manierschulen, in welchen das reine, schöne Gebilde der Kunst sich verknöcherte oder verwässerte, oder zur Karikatur wurde, und diese Manier wirkte contagios auf ganze Generationen. Daher die nicht seltene Erscheinung, daß tüchtige Künstler und Kenner ein allgemeines Vorurtheil gegen die Akademieen faßten und sie als das Grab jeder freiern, eigenthümlichen Bewegung der Kunst betrachteten. Wir erinnern nur an Carstens, der gewiß als eine Autorität anerkannt wird, da er, gleichsam der Täufer in der Kunst, der nachherigen Cornelischen Epoche vorarbeitete, den alten jüdischen Kunstglauben keck angriff, und das Publikum für reinere Begriffe empfänglicher machte. Gerade Carstens eiferte immer gegen die Akademieen, war selbst als Professor der Berliner-Akademie derselben im Herzen doch abhold und stand mit seinen Collegen auf sehr entferntem Fuße.

Dennoch möchten wir, obgleich auch heute wieder diese oder jene Kunstanstalt eine falsche Richtung einschlagen kann, immerhin einen Unterschied aufstellen und jeder nicht verdorbenen

Akademie laut das Wort reden. Zwar ist richtig, daß dieselben keine Genies zu erzeugen im Stande sind, dieß vermag nur der Schöpfer. Auch Talente können sie nicht machen, sondern nur wecken. Ja, wir geben zu, daß Genies und Talente ohne Akademieen sich je zu den tüchtigsten Meistern ausbilden werden. Dagegen behaupten wir, daß beide die für jeden Künstler absolut nothwendige technische Fertigkeit sich schneller und leichter auf der Kunsthochschule aneignen, als beim Selbststudium, oder auch bei einem Privatlehrer, dessen Hülfsmittel in der Regel doch lückenhaft und beschränkt sind. Zudem ist schon der Umgang mit einer großen Zahl von Akademikern, der gegenseitige Ideenaustausch, das gegenseitige Abschleifen besonders geeignet, den jungen Musensohn auf sich selbst aufmerksam zu machen und vor Einseitigkeit zu bewahren. Für den mittelmäßigen und schwachen Anfänger in der Kunst ist vollends nach unserm Dafürhalten die Akademie ein nothwendiger Compaß, zumal wenn ihm geringe ökonomische Kräfte nicht erlauben, in ein Privatatelier zu treten. Ein solcher würde ohne den Unterricht und die Leitung an einer Kunstakademie trostlos herumirren und das Eiland der Kunst entweder nur nach schweren Prüfungen oder gar nicht erreichen.

Wer übrigens auch noch über den Werth der Akademieen mittleren Ranges zweifelhaft sein wollte, der müßte sich doch gewiß für diese Anstalten, wie sie in München, Düsseldorf und Berlin bestehen, aussprechen. Die letztere wird durch den Eintritt von Cornelius neuen Schwung und wahrscheinlich auch eine andere Richtung erhalten; jene von Düsseldorf unter der Leitung von Direktor Schadow (einem Studiengenossen von Cornelius, der mit ihm zu Rom in dem Hause des damaligen Preußischen Generalkonsuls Bartholdi einige Wandgemälde aus der Geschichte Josephs vollendete) hat schon viele wackere Künstler produzirt; doch scheint die Genre- und Landschaftmalerei dort immer mehr vorherrschend zu werden, welche wir übrigens keineswegs herabsetzen

wollen. Den ersten Rang aber wird und soll doch die Historienmalerei einnehmen vermöge des tiefen Ernstes und des würdevollen Tons, den sie der Kunst aufdrückt. Gerade dieses Fach ist nun in **München** ganz besonders stark und vortrefflich repräsentirt. Ehe wir in's Detail eintreten, noch einige geschichtliche Bemerkungen.

Schon im Jahr 1770 bestand eine öffentliche Zeichnungsschule in München, an welcher der Maler Wink und der Bildhauer Boos das Möglichste leisteten. Im Jahr 1808 aber stiftete der vorige König, Max Joseph, die Akademie. Vier Professuren wurden für die vier Hauptzweige der Kunst: Malerei, Sculptur, Baukunde und Kupferstecherkunst errichtet und als erster Direktor J. P. v. Langer (damals Direktor der Düsseldorfer-Gemäldegallerie, welche dann nach München gebracht wurde) berufen. Die Akademie faßte festen Boden und erwarb sich Ansehen und Zutrauen.

Der jetzige König schenkte ihr seine volleste Aufmerksamkeit und verlieh ihr bald nach seiner Thronbesteigung im Jahr 1825 neue Gestaltung und neues Leben. Er berief vor Allen an die durch den Tod von Langer (1825) erledigte Stelle eines Direktors — Cornelius an dieselbe, der bis dahin dieses Amt an der Düsseldorfer-Akademie bekleidet hatte und ernannte in verschiedenen Zeiträumen zu Professoren der Anstalt die Herren: Schnorr, H. Heß, Zimmermann, Schwanthaler, Gärtner und Amsler.

Cornelius *) ist uns als Componist und Maler bereits bekannt (siehe p. 116—129; p. 151—171). Auch als **Lehrer** gebührt ihm der Palmzweig. Zwar mag sich ein talentloser Kopf

---

*) Obgleich Cornelius jetzt einem Ruf nach Berlin folgt oder wenn die Schrift fertig gedruckt sein wird, vielleicht schon dahin abgereist ist, glaubten wir ihn doch noch unter den Mitgliedern der Akademie aufzählen zu müssen, zumal seine Stelle noch nicht besetzt wurde, und er in der **Geschichte** der Münchner-Akademie jedenfalls einen bedeutenden Platz einnimmt.

oder ein liederliches Subject unter seiner Leitung nicht heimisch fühlen. Dagegen weiß er verborgene Lichtfunken der Schüler zu entdecken und hervorzutreiben, und versteht es, sie anzuregen und ihnen Muth und Unternehmungsgeist einzupflanzen. Er genießt daher auch im Allgemeinen die unbedingte Verehrung und Liebe derselben, und die meisten von ihnen vertheidigen den Lehrer gegen etwaige Angriffe mit allem Feuer und behaupten das letzte Wort. Als Zeichen der Anhänglichkeit führen wir auch an, daß manche seiner Schüler ihm seiner Zeit von Düsseldorf nach München folgten und jetzt wieder mit ihm nach Berlin ziehen.*) Cornelius hat sich seit den letzten zehn Jahren vorzugsweise auf die biblische Historienmalerei geworfen, und wie wir gesehen haben, die großartigsten, imposantesten Momente der christlichen Geschichte und Mythologie geschildert. Er steht in dieser Art der Auffassung nach unserm Dafürhalten einzig unter den Neuern da, und kann daher jedem Schüler als höchst originales Vorbild dienen. —

In der Akademie controlirte er die Leitung über sämmtliche Zeichnungssäle.

Aus seiner Schule sind (theils schon von Düsseldorf her) unter andern: Stürmer, Stilke, Götzenberger, Hermann, Eberle, Kaulbach, Förster, Lindenschmidt, Schwind, Schilgen, Ruben u. s. w. hervorgegangen. Solche lebendige Zeugen sprechen nachdrucksamer als alle Apologieen für Cornelius Lehrtalent.

Heinrich Heß im Jahr 1826 als Professor angestellt, war von jeher der Träger der biblischen Malerei, und besitzt hierin, obgleich sein Styl von dem Cornelischen durchaus verschieden ist, eine große Gabe und einen begründeten Ruf. Wir verweisen auf seine Darstellungen in der Allerheiligen-Kirche (p. 182). Während Cornelius mehr imponirende Partieen zu seinen Compositio-

*) Unter dem Namen Schüler sind nicht bloß die Lehrlinge, sondern auch die Gehülfen eines Meisters zu verstehen.

nen wählt, ist H. Heß der Repräsentant der zarten, gefühlvollen, weichen Auffassung christlicher Gegenstände und bewegt sich in diesem Kreise sehr originell. Man kann sagen, daß er in dieser individuellen Richtung Cornelius ergänzte. Mancher talentvolle Schüler, der sich dem biblischen Fache widmen will, mag sich sehr zu dem Heß'schen Style hingezogen fühlen.

Wenn wir aus den Werken eines Meisters auf sein Wesen zurückschließen dürfen, so ist Heß unzweifelhaft ein sanfter, freundlicher, geduldiger, wohlwollender Lehrer. So ist er uns auch von urtheilsfähigen Leuten geschildert worden. Da ihm die malerische Ausschmückung der Basilika übertragen ist, so werden ausgebildete Schüler Gelegenheit finden, dabei mitzuhelfen und ihre Kenntnisse zu erweitern.

In der Akademie leitet Professor Heß den Unterricht einer Maler-Classe, so wie auch abwechselnd mit den andern Professoren das Studium nach dem lebenden Modell.

Der Schule von Heß gehören die Brüder Schraudolf, Binder, Koch, Jansen und andere an.

Schnorr, im J. 1827 von Rom als Professor berufen, behandelt mit großer Genialität und Klarheit das weltlich-geschichtliche und das epische Fach. Sein Genius hieß Karl den Großen, Friedrich Barbarossa und Rudolf von Habsburg (im neuen Saalbau) leben und handeln; er malte die Nibelungen-Charaktere. Daß ein solcher Künstler auch als Lehrer dem empfänglichen Schüler die wahren Begriffe einer würdigen Historienmalerei und den richtigen Weg dazu anschaulich zu machen wisse, wer wollte daran zweifeln! Gewiß zwar fordert er, streng gegen sich selbst, auch von seinen Schülern feste Ausdauer und consequente Durchführung eines bildlichen Gegenstandes. Aber gerade das ist ein großer Vorzug des Lehrers, wenn er den oft flüchtigen Sinn des Jünglings vor Allem an äußerste Bestimmtheit und Korrektheit gewöhnt. Was der

Akademiker hierin nicht erreicht, erwirbt später der Meister nur mit großer Mühe oder gar nicht. Schnorr leitet in der Akademie den Componir-Saal.

In der Schule von Schnorr haben sich unter andern gebildet: Jäger, Palme, Gießmann, Strähuber, König und Echter.

Zimmermann, seit dem Jahre 1824 Professor an der Akademie, ist ebenfalls im Fache der weltlichen Historie ausgezeichnet und hat vor Allen als Frescomaler eine ungemeine Fertigkeit. Ein lebendiges Farbengefühl und eine ausgeprägte körnige Behandlung charakterisiren seine Gemälde. Seine Hand vollendete größtentheils die Cornelischen Compositionen in der Glyptothek und in den Logen (Bogengang) der Pinakothek. Es ist nicht anders möglich, als daß er dem verständigen, fähigen Schüler über den richtigen Malerstyl als Lehrer Licht und klare Anschauung verschafft. Dabei scheint er ein rechter Weltmann zu sein, frei von aller Pedanterei und Schulfuchserei. Daher trauen wir ihm auch den wahren Lehr-Humor zu, welcher oft als glückliches Mittel diente, daß der Schüler sich Schweres mit Leichtigkeit aneignete. Wer in der Klarheit der Malerei und in der Stärke der bildlichen Physiognomik Zimmermann nachstrebt, ist jedenfalls auf guten Wegen. In der Akademie besorgt er den Unterricht in den Antikensälen und eine Maler-Classe.

Einer andern Malerclasse oder wir können sagen „Malerschule" steht vor: J. Schlotthauer, seit 1831 Professor. In dieser wird fast ausschließend Kirchenmalerei geübt. Sonst ist Schlotthauer vorzüglich bekannt durch seine trefflichen Frescomalereien in der Glyptothek, nach den Cartons von Cornelius. Der vor kurzem verstorbene ausgezeichnete Landschaftmaler Ferd. von Olivier hielt seit 1833 Vorlesungen über die Kunstgeschichte und war functionirender Sekretär an der Stelle des Generalsekretärs J. M. Wagner in Rom. Das Fach der Landschaftmalerei aber wird an der Akademie schon viele Jahre nicht mehr speciell gelehrt.

Schwanthaler bekleidet seit dem Jahr 1835 die Professur der Bildhauerkunst. Welche treffliche Eigenschaften er als schaffender Sculptor und als Lehrer in sich vereinigt, haben wir bereits gemeldet und brauchen wohl nicht beizufügen, daß seine Lehrmethode auf der Akademie dieselbe ist, wie in seinem Privatatelier. Er leitet ausschließlich den Unterricht im Bildhauersaal.

Gärtner steht als Professor der Architektur der Akademie vor. Würde die Kritik seinen großartigen Bausinn nicht anerkennen, so könnten die Steine für ihn reden. Unter seiner Aegide werden die Schüler bei den stets sich wiederholenden neuen Bauten zugleich praktisch in ihr Fach eingeführt.

In unsern Tagen gelangt die Baukunst in allen civilisirten Staaten neuerdings zu Ehre und Ansehen. Handelt es sich doch gerade im jetzigen Moment darum, für das ungeheure aber nicht ganz vollendete Bauwerk, den Cölner-Dom, durch Subscriptionen die nöthigen schweren Summen zu seiner Ergänzung herzustellen. Jeder neuen wichtigern Schöpfung in diesem Zweige sucht man, wenn auch nicht überall mit gleichem Glück, einen monumentalen Charakter zu geben, man bemüht sich, die frühere Verflachung und Bedeutungslosigkeit, vollends aber den Rococo- und Perückenstyl aus den Bauten zu verdrängen. Daher ist es für den jungen Architekten von größter Wichtigkeit, in einer Schule zu studiren, in welcher eine klassische Richtung, wie gerade in München, unbedingt vorherrschend ist. Diese Schule wird in der Regel auch zahlreich von den Architekten besucht.

Amsler endlich (aus dem Aargau in der Schweiz gebürtig) *), ist als Professor der Kupferstecherkunst im Jahre 1828 an die Akademie berufen worden. Was er als ausübender Künstler

*) Fiorillo (Bd. IV. p. 99.) berichtet irrthümlich, Amsler sei aus „Zürich"; er machte wohl daselbst Studien, ist aber nach Geburt und Bürgerrecht Aargauer.

in seinem Fach geleistet, ist allgemein bekannt, und zum Theil schon von uns (pag. 100 und 101) berührt worden. Wir erinnern hier noch an seinen Alexanderzug nach Thorwaldsen, seine Grablegung, seine heil. Familie, seine Madonna nach Raphael. —

Die Ausbreitung der Lithographie hat neben vielen guten Folgen die schlimme gehabt, daß manches zeichnende Talent sich ihr in die Arme geworfen und den beschwerlicheren Grabstichel verlassen oder gar nie ergriffen hat. Daher ist auch in jetziger Zeit (dieß ändert sich jedoch wieder) die Zahl der studirenden Kupferstecher verhältnißmäßig überall, auch in München, sehr gering. Ein sprechendes Beispiel aber, wie weit es ein Schüler, der mit Amsler harmonirt, bringen kann, ist vor Allen der Kupferstecher Merz aus St. Gallen, der freilich längst die akademischen Schuhe abgelaufen und sich zum anerkannten Meister empor geschwungen hat, dem aber Amsler immer noch als Leitstern gilt und welcher es laut bezeugt, von und unter ihm die höhere Kunstweihe empfangen zu haben. Außer Merz sind auch Thäter, Gonzenbach, Rahn und Andere der Schule von Amsler beizuzählen.

Aus all' dem Gesagten geht wohl zur Genüge hervor, daß die Professuren an der Akademie in München in jeder Hinsicht vortrefflich besetzt sind, selbst noch nach dem Verlust von Cornelius. Indessen kann dieselbe — wir vermögen diese Bemerkung nicht zu unterdrücken, — nur demjenigen Studirenden von bedeutendem Nutzen sein, der bereits eine tüchtige technische Vorbereitung besitzt und dem auch die Humaniora nicht ganz fremd sind. Wem ein bloß spärlicher oder planloser Unterricht zu Theil geworden, der hat viele Vollwerke zu ersteigen. Uebrigens werden gewisse Vorkenntnisse wirklich gefordert und der neu sich Meldende muß eine Prüfung bestehen. Wird er aber von der Akademie aufgenommen, so steht sie ihm, er sei fremd oder einheimisch, unentgeltlich offen. Als Voranstalt ist die polytechnische Schule in München zu betrachten. Zöglinge dieser Anstalt sind zur Aufnahme in die Akademie befähigt.

Die Schüler werden, wie schon angedeutet, im Zeichnen nach runden Körpern, sowohl nach Abgüssen von Antiken, als nach lebenden Modellen unterrichtet; Anatomie und Perspektive werden tüchtig getrieben; später geht man zu den Uebungen im Malen, Copieren nach alten Bildern oder lebenden Köpfen und zum Componiren über; zuletzt werden die bessern Akademiker zur Beihülfe bei Ausführung der großen Fresko- und enkaustischen Gemälde zugelassen. Gerade der letztere Umstand, daß die Akademie in München nicht, wie beinahe alle übrigen, auf die Staffeleimalerei als ihren End- und Höhepunkt verwiesen ist, sondern seit Ludwigs Regierung so mächtig hinaustritt ins Leben, wie einst in Rom unter Pabst Julius **II.** und Leo **X.**, ist ein unermeßlicher Vortheil für einen angehenden Künstler.

Außer den großartigen Arbeiten, welche von den Professoren der Akademie ausgehen, wird in München überdem Vieles und Bedeutendes in jeglichem Kunstzweige geleistet, was natürlich für den Akademiker wieder von größter Wichtigkeit ist, da er nicht nur Gelegenheit hat, sich in jeder, seiner Neigung vorzüglich zusagenden speciellen Branche auszubilden, sondern wohl auch, wenn er darauf zu sehen hat, sich bei den vielen Arbeiten etwas verdienen und dadurch seine Studienzeit verlängern kann. Skulptoren und Gipsformatoren leben außerhalb der Akademie in nicht geringer Zahl und bedürfen schaffender Hände (die Gießerei von Stiglmayer betrachten wir als Appendix der Akademie); die Lithographie, welche seit Senneselder und Hanfstängl in München Wohnsitz und breiten Fuß gewonnen, setzt viele zeichnenden Hände in Thätigkeit; die Stempelschneidekunst wird ebenfalls geübt; Hofmedailleur Voigt zeichnet sich darin besonders aus. *) In München wird ferner die

*) Wer sich für Münzarbeiten interessirt, der thut wohl, das königliche Münzgebäude zu besuchen, dessen treffliche Prägwerkzeuge und ganze Einrichtung allgemein gerühmt werden; auch

Holzschneidekunst getrieben; auch die Thonbildnerei, seit Jahren nach Veredlung strebend, liefert jetzt schöne Verzierungen zu Gebäuden und wird stark in Anspruch genommen.

So gleicht das vielseitige Kunstgetriebe in Bayerns Hauptstadt einer großen merkwürdigen Maschinerie, in welcher das Hauptrad, die Akademie, eine Menge anderer Räder in Bewegung setz und erhält.

Damit endlich unser Leser, dem es etwa mehr darum zu thun ist, zu sehen, als zu hören, in diesem Abschnitt auch noch zufrieden gestellt werde, können wir ihm melden, daß in den Studienzimmern der Akademie, welche das ganze Plainpied des ehemal. Jesuitencollegiums einnehmen, und in den daselbst befindlichen Ateliers der Professoren sich manches Sehenswerthe vorfindet. Vorzüglich interessant ist es, in den Ateliers von Heß, Schnorr und Zimmermann die werdenden oder fertigen Cartons (Compositionen in schwarzer Kreide oder Reißkohle auf mächtigem, dickem, aufgespanntem Papier) zu betrachten, aus denen besonders der Kenner bestimmte Schlüsse auf den Werth des künftigen Gemäldes zu ziehen im Stande ist. Dann dürfen auch die sämmtlichen Abgüsse von antiken Statuen mit Aufmerksamkeit betrachtet werden, insbesondere der Koloß, ein Abguß nach dem einen der beiden Kolosse, die in Rom auf dem Monte Cavallo stehen, dann die Abgüsse der Sculpturen des Parthenon, und Bildnereien an den Thüren der Johanneskirche in Florenz von Ghiberti; endlich der Apostelfiguren am Sebaldusgrab zu Nürnberg von Peter Vischer. Die Abgüsse ruhen auf drehbaren Fußgestellen.

---

darf der Numismatiker nicht versäumen, das Münz- und Medaillencabinet, welches gegen 10,000 griechische und römische Goldmünzen enthält, im Gebäude des ehemaligen Jesuitencollegiums (woselbst auch das Naturaliencabinet sich vorfindet) einzusehen. Das Gebäude liegt in der Neuhausergasse. (Siehe unsern Plan.)

Zum Schlusse dieses Artikels bemerken wir noch, daß die Akademie alle drei Jahre eine Kunstausstellung veranstaltet, welche in der Regel das beste Neue zur Schau trägt. Im Jahre 1841 wird die nächstfolgende statt haben, ohne Zweifel wie gewöhnlich im Oktober.

Schlußwort.

Wir setzen hier unsern Betrachtungen den Gränzstein. Wie sehr es uns auch Genuß verschaffte, noch in mancherlei Details des Münchner Kunstlebens einzugehen: der Faden ist abgewunden. Wir haben uns bestimmt zum Zwecke gesetzt, nur die wichtigsten und öffentlichen Erscheinungen im Kunstgebiete zu würdigen und glauben, dieselben in einer möglichst systematischen Reihenfolge dargestellt zu haben. Nur einen allgemeinen Rückblick auf München werden uns unsere Leser noch gestatten.

Fassen wir das Münchner Kunstleben als einen Moment der Geschichte auf, indem wir uns durch Anticipation in das Jahr 1941 denken, so erscheint uns dieses Kunstleben als höchst wichtig für die Geschichte des gesammten deutschen Volkes.

Nachdem das deutsche Volk die Reformation erzeugt hatte, leistete es in den bildenden Künsten wenig. Andere Nationen, namentlich die Romanischen, welche die Reformation abgewiesen, traten dagegen auf diesem Schauplatz menschlicher Thätigkeit mit herrlichem Erfolge auf, die Italiener vorzüglich, auch die Spanier.

Die Germanischen Völker wendeten sich mehr der Pflege der Wissenschaft zu, worüber sich nicht zu verwundern, weil die bezeichneten Richtungen der beiden Völkerfamilien mit dem Weltereignisse der Reformation zusammenhangen; diese letztere ist der Schlüssel zu den verschiedenen Erscheinungen.

An dem Mangel großartiger, umfassender, künstlerischer Thätigkeit lag die deutsche Nation seit Meister Dürer, der 1528 starb,

krank; der Schönheitssinn der Deutschen ward nicht ausgebildet und trat daher immer mehr zurück. Dieser Mangel an Formkenntniß und Geschmack wirkte auch schädlich auf die Erzeugnisse der ästhetischen Literatur, der Baukunst und auf die Formen des geselligen Lebens. Als dann aber in Folge des Selbstvertrauens, welches der siebenjährige Krieg den Deutschen gab, die Literatur, die Geschichtskunde und Philosophie einen neuen Schwung nahm, als man sich dem Studium des klassischen Alterthums, der eifrigen Betrachtung der mittelalterlichen Kunstwerke und den ästhetischen Leistungen anderer Nationen zuwendete, erwachte der deutsche Genius auch in dieser Beziehung mit Kraft, und es entwickelten sich Ansätze zu einem deutschen Künstlerleben in Dresden, Weimar, Düsseldorf und Berlin. (Damals noch war Dresden die bedeutendste Akademie. Aber nicht mit Unrecht ist über sie in neuester Zeit folgendes Urtheil (Conv. Lex. d. Gegenw.) gefällt worden: „In dieses stolze Bewußtsein (die erste Akademie zu sein) eingehüllt, bemerkte man dort nicht, was rings umher vorging, und wollte endlich die Thatsache läugnen, daß überall ein neues lebendiges Kunstleben erwacht sei und in den bewundernswürdigsten Erscheinungen sich offenbarte, während man in Dresden noch meinte, das goldne Vließ der Kunst ließe sich nur durch den langwierigen und geisttödtenden Argonautenzug durch die Copiersäle der Gallerie erobern. Seit einigen Jahren scheint man indessen auch dort auf Abhülfe des Uebels ernstlich bedacht zu sein und hat bereits durch die Berufung Bendemanns *) und die Einleitung größerer Malerarbeiten im Schlosse für eine wohlthätige Fermentation Sorge getragen.") Jene damaligen, den benannten Städten entkeimten, aber zum Theil noch dunkeln, unfruchtbaren und lückenhaften künst-

*) Bendemann war eines der bedeutendsten Mitglieder der Düsseldorferschule, geb. zu Berlin 1811. S. Raczynski, Gesch. der neuern deutschen Kunst.

lerischen Bestrebungen des deutschen Volkes fanden endlich ihren Höhepunkt in München, wo ebenso die äußern Mittel, als die Liebe zur Kunst bei dem höchsten Würdeträger des Staats vereinigt waren. So stellt sich das gegenwärtige Kunsttreiben Münchens als die Ergänzung des geistigen Lebens der mehr der Wissenschaft zugewendeten deutschen Nation in der Geschichte dar. Das Kunsttreiben Münchens ist deßwegen ein integrirendes Moment des Bildungsganges und der Geschichte der Deutschen, ein Beweis der Kunstbefähigung der Nation, ein Beweis für die Unendlichkeit der Anlagen, mit welchen sie ausgestattet ist.

Die Münchnerkunst, das Produkt von Süddeutschland, versöhnt mit ihrer plastischen Fülle die dialektische Starrheit von Norddeutschland, die Gegensätze zu ihrer Einheit und nationellen Vollendung bringend. Die Münchnerkunst wird mit ihren Ideen nicht nur die Gemüther der Deutschen, auch die anderer Nationen erfüllen und die ästhetische Bildung kommender Generationen durch das drastische Mittel der lebendigen Anschauung fördern, den Ruhm des deutschen Namens erneuern.

Die Münchnerkunst endlich giebt uns Bürgschaft, daß wie in dieser Richtung eine glänzende Auferstehung des deutschen Geistes sich verwirklichte, auch für andere, jetzt noch weniger bebaute Felder der Tag schöpferischer Thätigkeit kommen werde. —

Mit dem Wunsche, daß unserer Schrift jene günstige Aufnahme zu Theil werden möchte, welche die literarischen, freilich weit ausgedehnteren Arbeiten unserer Kunstvorfahren Joh. Rud. Füßli und Heinrich Füßli fanden, legen wir die Feder nieder.

Druckfehler.

Seite 11	Zeile	8	v. o.	statt	prächtigen öffentlichen Privatgebäude lies: prächtigen öffentlichen und Privatgebäude.
„ 17	„	14	v. o.	statt	den Stab über die meisten altdeutschen Werke l. den Stab selbst über die ersten altdeutschen Werke.
„ 30	„	14	v. u.	lies	der als Portraitmaler (bei Vielen auch als Historienmaler) eines großen Rufes genießt.
„ 31	„	13	v. u.	statt	für einen Hauptvorzug derselben — l. desselben.
„ 31	„	9	v. u.	statt	für physische Situation l. psychische Situation.
„ 46	„	4	v. o.	statt	Außer diesen l. Außer diesem.
„ 62	„	14	v. u.	statt	auch Ideal l. auch ideal.
„ 73	„	13	v. o.	statt	da man an einem Bilde l. in einem Bilde.
„ 124	„	1	v. o.	statt	bedeutungsreichsten l. bedeutungsreichen.
„ 127	„	1	v. o.	statt	das, außerhalb des Gefechts, noch l. das, noch außerhalb des Gefechts, seine ꝛc.
„ 146	„	3	v. o.	statt	Lasurfarben l. Lassurfarben.
„ 148	„	2	v. u.	fällt	das Wort ebendaselbst weg.
„ 159	„	7	v. u.	statt	einflechten, indem l. einflechten, als indem.

Einige andere unbedeutendere Druckfehler wolle der geehrte Leser gütigst selbst verbessern.

Bayerische Staatsbibliothek München

1838

...ADT MÜNCHEN.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Füssli, Wilhelm,

Münchens vorzüglichste öffentliche Kunstschätze ein kritisch-erläuternder Leitfaden für Fremde und Einheimische

München 1841

81.85120
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10704737-2